NY 5

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
„GEORGE CĂLINESCU"

STUDII DE LITERATURĂ COMPARATĂ

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

literatura comparată

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
„GEORGE CĂLINESCU"

STUDII DE LITERATURĂ COMPARATĂ

SALĂ DE LECTURĂ

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI—1968

ACADEMIA R. S. R.
FILIALA IAȘI
Inv. 117484

Scanned with OKEN Scanner

RECTIFICARE

1) Prima consfătuire națională de literatură comparată a avut loc în zilele de 28—29 și nu 25—29 iunie 1967.

2) La sumar, p. 294, titlul articolului semnat Matei Călinescu va fi citit : *L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres.*

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei Republicii Socialiste România publică, în cele ce urmează, primul volum compact de studii comparatiste, reflectînd stadiul și calitatea mișcării care a devenit, la noi, tot mai vie, și în acest domeniu.

Istoria comparatismului românesc se desfășoară paralel cu închegarea disciplinei în Occident la sfîrșitul sec. al XIX-lea și prima lui carte mai amplă rămîne cea a lui Pompiliu Eliade din 1898, tratînd — după cum se știe — despre influența franceză asupra spiritului public în România. Cu puțini ani mai înainte, cele dintîi istorii ale literaturii române — cele ale lui Aron Densușianu, V. A. Urechia, I. Nădejde, Al. Philippide, Moses Gaster — atinseseră, în mod firesc, probleme de literatură comparată, cu prilejul tratării materiei românești și a relațiilor ei cu străinătatea. Abia însă lucrările de bază ale istoriografiei noastre literare, începînd cu cele ale lui N. Iorga (1904—1935), apoi cu cele ale lui Sextil Pușcariu, Ovid Densușianu, G. Bogdan-Duică, Eugen Lovinescu și pînă la G. Călinescu și D. Popovici, s-au apropiat mai strîns de comparatism, subliniind unele probleme privind raporturile literaturii noastre cu celelalte literaturi. O seamă de discipline paralele, ca lingvistica și folcloristica comparată, au sprijinit și ele dezvoltarea literaturii noastre comparate, alături de istoria literară.

Comparatismul românesc s-a referit, deopotrivă, la domeniul folclorului și al cărților populare, ca și la cel al literaturii culte, propriu-zise. De la B. P. Hasdeu la Lazăr Șăineanu și pînă la N. Cartojan și școala lui, primele două tărîmuri au fost fecund brăzdate, fără — firește — a se epuiza întreaga problematică, ce solicită încă cercetări asidui.

În ce privește literatura cultă, n-au lipsit, nici aci, contribuții prețioase, referindu-se atît la epoca veche, precum și la cea modernă și contemporană. S-au studiat, îndeosebi, influențele suferite de cultura și literatura noastră, din trecut și pînă astăzi, de la cea slavă și bizantină la cea occidentală și răsăriteană, influența franceză, italiană, germană, rusă și sovietică, influența popoarelor vecine etc. Desigur, și pe aceste variate domenii sînt încă multe de spus mai cu seamă relativ la

Scanned with OKEN Scanner

relațiile dintre literatura noastră și cea a popoarelor vecine, care n-a cunoscut nici pe departe atenția pe care sîntem obligați a le-o arăta, dar ceea ce interesează — deocamdată — e numai direcția acestor studii, care a fost reprezentată, mai mult ca altele, la noi.

O altă categorie de cercetări ale comparatismului românesc s-au referit la raporturile dintre diferite literaturi străine, pentru care — de asemenea — au adus unele contribuții studiile lui N. Șerban, Al. Ciorănescu, Tudor Vianu și D. D. Roșca. N-au lipsit nici studiile de filiație, de istorie a ideilor, de pildă, printre care Arghezi, poet al omului. Cîntare omului (1964) al lui Tudor Vianu rămîne un model. S-au studiat, apoi, tipuri și legende, printre care lucrările lui N. N. Condeescu și, din nou, cele ale lui Tudor Vianu, reprezintă exemple. Li se alătură, mai departe, cercetări paraleliste — analogii de teme, motive sau afinități elective — printre care, de asemenea, trebuie citat tot Tudor Vianu și, dacă e îngăduit, și cel care semnează aceste rînduri. Nu mai puțin interesante sînt implicațiile comparatiste ale unor lucrări filozofice sau sociologice ca cele care alcătuiesc Trilogia culturii a lui Lucian Blaga sau studiile cu privire la istoria civilizației române ale lui Eugen Lovinescu și Șt. Zeletin. Să adăugăm vrednica participare românească la congresele internaționale de literatură comparată la care au participat Tudor Vianu, N. I. Popa, Liviu Rusu, Al. Dima, Vera Călin și alții.

Putem conchide, prin urmare, că cele mai de seamă tipuri de cercetări comparatiste sînt reprezentate și la noi, dar totdeodată că se dovedește necesară o intensificare a acestor studii pentru fiecare sector în parte. Prin însușirea metodelor celor mai moderne ale comparatismului, care au și început să se aplice, disciplina înregistrează la noi, în ultima vreme, progrese sensibile. Sîntem pe cale de a elabora și o teorie a literaturii comparate, bazată pe noile metode de care vorbeam și care e menită să îndrume cercetarea viitoare într-un mod mai temeinic ca pînă acum. Înțelegînd prin literatura comparată nu numai studiul relațiilor dintre literaturi, ci un cîmp mult mai larg care cuprinde, alături de acestea, și paralelismele literare, dar și determinarea originalității literaturilor prin metoda comparată — strădania noastră va deveni și mai amplă și mai profundă.

Volumul de față reprezintă ultimile contribuții românești la problemele comparatismului, oglindind, în mod fidel, în ordinea în care au fost prezentate lucrările consfătuirii de la București din 28—29 iunie 1967, consfătuire convocată din inițiativa Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și avînd concursul cadrelor de literatură universală ale universităților din țară. La comunicările citate au fost adăugate cele prezentate de delegații români la cel de-al V-lea congres al Asociației internaționale de literatură comparată de la Belgrad din august—sep-

Scanned with OKEN Scanner

tembrie 1967, precum și o comunicare înfățișată la sesiunea jubiliară a Institutului de literatură universală „Maxim Gorki" din septembrie 1967, dedicată Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Au fost tratate, deopotrivă, probleme de metodologie și de teorie a literaturii comparate, ca și altele privind istoricul comparatismului român, precum și probleme speciale de actualitate relativ la raporturile dintre diferite literaturi naționale.

La apariția lucrării a contribuit organizatoric cercetătoarea Ileana Constantinescu.

Comunicările se publică în limbile în care au fost prezentate, toate fiind însoțite de rezumate în limbi străine.

Urăm acestui prim volum de studii comparatiste să stimuleze intensificarea cercetărilor de acest fel la noi, înrîurind atît cantitatea cît și calitatea lor.

AL. DIMA

Scanned with OKEN Scanner

PRIMA CONSFĂTUIRE NAȚIONALĂ DE LITERATURĂ COMPARATĂ (BUCUREȘTI, 25-29 IUNIE 1967)

Scanned with OKEN Scanner

Controverse și perspective în literatura comparată[1]

AL. DIMA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" al Academiei Republicii Socialiste România deschide cea dintîi consfătuire de literatură comparată din țara noastră în cadrul sesiunii de față. Faptul își are desigur, semnificația lui, care merită a fi subliniată.

Studii de literatură comparată s-au compus la noi mai de mult, încă de la sfîrșitul secolului trecut, cînd Pompiliu Eliade a publicat lucrarea lui despre influența franceză asupra spiritului public în România, cercetare urmată de altele semnate de nume ca N. I. Apostolescu, D. Popovici sau Tudor Vianu, spre a nu cita decît pe cei mai proeminenți. Despre această mișcare vom auzi, de altfel, aici o comunicare care va aduce informații mai ample. De fapt comparatismul românesc s-a dezvoltat în aceeași vreme cu cel occidental, adică spre sfîrșitul veacului al XIX-lea.

Literatura comparată europeană în atmosfera căreia se încadrează și comparatismul român, a ajuns astăzi într-un moment al evoluției ei, după aproape un veac, în care fundamentele i se cer reexaminate și capacitatea de investigație analizată din nou și cu pătrundere. S-a putut vorbi, în acest cadru, chiar de o „criză a literaturii comparate", ceea ce nu corespunde însă realității întrucît nu ne aflăm, de fapt, decît într-o etapă obișnuită în cuprinsul istoriei oricărei științe și în care se ridică, în mod normal, problemele ei de bază, cu scopul de a i se găsi noi căi de dezvoltare. Consfătuirea noastră este, prin urmare, cu atît mai bine venită și cuvîntul specialiștilor noștri, care va fi rostit aci, cu atît mai oportun, fiind menit a-și aduce contribuția lui în vîltoarea unor controverse tot mai vii, care incită la discuții pe cercetătorii din toate țările.

★

Studiul comparatist al literaturilor a apărut în realitate cu mult înaintea datei ce i se acordă de obicei — sfîrșitul secolului al XIX-lea —, și anume încît din epoca luminilor, a căror direcție cosmopolită îl sprijinea și încuraja. Ceea ce i-a lipsit însă atunci a fost spiritul istoric al diferențierii pe popoare, datorită tocmai tendinței mai sus caracterizate. Abia secolul al XIX-lea, în care s-a făurit, după cum se știe, ideologia național-burgheză și în care, prin urmare, spiritul istoric a început să se manifeste în mod critic, disciplina și-a pus temeliile ei.

---

[1] Comunicarea de deschidere.

Scanned with OKEN Scanner

Contribuţiile primei jumătăţi a veacului trecut au fost sporadice şi caracterizate printr-un larg spirit sintetic ce nu putea cuprinde, în nici un caz, tot ce dorea. Studiile lui Quinet, Villemain, Ampère, în mare parte cursuri de istorie a raporturilor literaturilor naţionale, ilustrau aceste începuturi. Termenul de „literatură comparată" însuşi se ivise cu sfiiciune, ca şi primele cercetări cu privire la filiaţiile operei unui Goethe, Byron sau Mickiewics.

Dar disciplina avea nevoie de un sprijin metodologic spre a se închega în mod specific şi pe acesta l-a primit din partea direcţiilor comparatiste ale filologiei, folcloristicii, romanisticii, germanisticii etc. În acest fel, prima jumătate a secolului al XIX-lea a aşternut bazele pe care disciplina avea să se înalţe în a doua jumătate a lui, şi anume paralel cu biruinţa spiritului istoric, diferenţial, în istoria literară, reprezentat în Franţa prin Lanson. Cei dintîi comparatişti, care purtau numele devenite ulterior celebre — Baldensperger, Carré, Hazard, Van Tieghem — au atacat frontal cîteva mari probleme ale relaţiilor internaţionale, ca, de pildă, Baldensperger în lucrarea devenită clasică *Goethe en France* (1904). Au apărut concomitent şi primele reviste, ca de pildă, „Zeitschirft für vergleichende Literaturgeschichte" (1888—1910), „Jurnal de literatură comparată" în engleză (1903) şi mai ales organul oficial al comparatismului occidental „Revue de littérature comparée", în 1921, şi care continuă pînă astăzi. Revistele au fost însoţite de primele bibliografii, înşiruite între cea a lui Betz din 1897 şi cea a lui Friederich din 1950. Învăţămîntul s-a aliniat acestei mişcări generale şi, după 1900, au început a se crea catedre şi conferinţe în diferite ţări din Occident.

Între cele două războaie mondiale, mişcarea s-a extins şi, pe măsura creşterii contactelor dintre ţări, a crescut şi interesul pentru literatura comparată. Puternice centre de cercetări s-au ivit în S.U.A. sau Germania. După ultimul război, mişcarea a devenit şi mai vie, atît în Occident, cît şi în ţările socialiste, în U.R.S.S., în Ungaria, Cehoslovacia, R. D. Germană, unde au început, în ultimii ani, dezbateri vii cu privire la problemele fundamentale ale disciplinei.

Situaţia de astăzi prezintă un tablou sugestiv, o disciplină în plină evoluţie, direcţii diferite şi uneori contradictorii, care scot în relief preocupările de bază ale literaturii comparate şi solicită orientări noi în cuprinsul lor. Nu sîntem de părere, prin urmare, aşa cum observam şi mai sus, că e cazul să se vorbească de o criză a literaturii comparate, cel mult opinăm pentru „o criză de creştere" sau, mai exact, de îndrumare generală.

★

Literaturii comparate i s-au adus încă de mult unele obiecţii, pe care e bine să le discutăm de la început şi care au apărut şi cu prilejul comentării aşa-numitei crize a literaturii comparate.

S-a spus, de pildă, că, studiind aspectele comune ale fenomenelor literare internaţionale, se pierde din vedere tocmai specificul fiecărei

Scanned with OKEN Scanner

literaturi în parte, orginalitatea națională, particularitatea unui scriitor sau a unei opere. Răspunsul nu e însă greu de dat. Căci, evident, orice fenomen literar cuprinde, pe lîngă aspecte naționale, și elemente comune cu cele ale literaturii altor popoare și tocmai pentru a-i determina specificul, e necesar să-i identificăm elementele comune.

S-a mai susținut apoi că disciplina operează cu metoda comparatistă și că aceasta e utilizată, în realitate, în mai toate științele, în așa fel încît nu se vede necesitatea creării unei discipline mai speciale. Nici aici răspunsul nu se dovedește dificil, întrucît folosirea generală, în mai multe științe, a comparatismului nu anulează utilizarea lui exclusivă și cu obiective precise într-o disciplină particulară.

S-a mai reproșat apoi literaturii comparate că studiază prea insistent conținutul fenomenelor literare, relațiile internaționale dintre teme, motive, idei și sentimente și mai puțin aspectele specifice, îndeosebi pe cele ale formei. Observația se aplică însă numai unei faze mai vechi a literaturii comparate, acelei cercetări insistente a lui „Stoffgeschichte", pe care noile orientări ale disciplinei au depășit-o, mai de mult, spre stilistica și poetica comparată.

În sfîrșit, s-a obiectat că planul literaturii comparate de a îmbrățișa numeroase literaturi și culturi, în limbi atît de deosebite, e prea vast și, prin urmare, menit eșecului, din exces de zel. S-a uitat însă că ceea ce caracterizează cercetarea științifică în vremea noastră e organizarea ei în colective de lucru, procedeu tot mai frecvent chiar și în țările capitaliste — e adevărat, într-un fel propriu acolo — și care va înlătura, *ipso facto*, obiecția citată.

Dificultățile disciplinei nu sînt însă numai cele mai sus combătute, ci și altele care solicită, de aceea, atenția noastră.

Ne referim, în primul rînd, la obiectul și domeniul literaturii comparate însăși, unde opiniile diferă de multă vreme.

O definiție curentă a școlii franceze, reluată acum în urmă, în 1961, de prof. Marius-François Guyard, propune ca obiect al literaturii comparate cercetarea „relațiilor literaturilor particulare sau naționale". Disciplina noastră a luat însă, în ultima vreme, o dezvoltare atît de vastă încît a depășit sensibil acest cîmp al activității ei. Desigur, literatura comparată nu poate ignora studiul relațiilor dintre diferitele literaturi naționale, influențele ce s-au exercitat unele asupra altora, legăturile binare dintre ele, dar și cele mai complexe, în ansamblul internațional. Acestea au și format obiectul curent al literaturii comparate, dar cercetătorii au descoperit — de mult — că între fenomenele literare aparținînd mai multor popoare se produc și alte relații decît cele de mai sus. S-au ivit, astfel, așa-numitele paralelisme dintre curente, școli, genuri, specii literare, scriitori, opere a căror structură analogă nu e nici pe departe rezultatul influențelor, contactelor de tot felul, ci se explică prin condiții economico-sociale asemănătoare. La acestea s-a mai adăugat o nouă categorie de fenomene, pe care a reliefat-o îndeosebi profesorul francez

Scanned with OKEN Scanner

Etiemble, care a constatat — cu drept cuvînt — că există structuri analogice, destul de curioase, între fenomene literare depărtate considerabil în timp şi spaţiu, ca, de pildă, între unele aspecte ale preromantismului european şi unele aspecte ale literaturii chineze dinaintea erei noastre. În sfîrşit, literatura comparată trebuie să mai ţină seama de o categorie de fenomene, şi anume de valorile naţionale independente, care ies în relief numai prin comparaţia dintre literaturi.

Iată de ce socotim, în ce ne priveşte, că sfera obiectului literaturii comparate trebuie extinsă la toate categoriile de mai sus şi că termenul de „relaţiile dintre literaturi" ca unic obiectiv al literaturii comparate, trebuie înlocuit cu un altul, pe care-l considerăm a fi cel de „raporturi internaţionale". Obiectul literaturii comparate ar deveni atunci, după părerea noastră, studiul raporturilor dintre literaturile de limbi diferite şi în care se cuprind deopotrivă influenţele şi izvoarele, paralelismele explicabile prin condiţii economico-sociale, paralelismele de altă natură, despre care am vorbit, în sfîrşit, valorile naţionale independente, determinate cu metoda comparatistă.

Analizînd definiţia pe care am propus-o, observăm că ea confirmă în genere caracterul istoric al literaturii comparate pentru cel puţin trei dintre categoriile de fenomene cercetate (relaţiile, paralelismele cu bază temporală, valorile independente), dar pune în discuţie paralelismele fără fundament istoric precis şi care aparţin unor epoci şi spaţii eterogene. Întrucît însă explicaţia nu poate fi, în acest caz, decît general — psihologică — trăsăturile permanente ale spiritului uman şi determinantele lui interne —, literatura comparată trebuie să şi-o însuşească, după părerea noastră, şi să adopte un orizont sistematic, cel puţin în acest sector al cercetării ei.

Problemele în discuţie în cadrul literaturii comparate privesc însă şi aspectele mai concrete ale conţinutului disciplinei şi asupra acestora ne vom opri acum.

Multă vreme obiectul literaturii comparate a fost redus la studiul temelor, tipurilor, legendelor, la acea „Stoffgeschichte" despre care am mai vorbit. Preocuparea a inundat întreg compartimentul disciplinei noastre, interzicînd aproape cu totul alte obiective. De aici o reacţie, în genere îndreptăţită, împotriva studiului exclusiv al tematicii şi altor aspecte ale conţinutului operei literare. În ultimii ani s-a produs o scădere a interesului pentru problemele conţinutului în favoarea cercetării feţelor formei. Subscriem la această evoluţie, dar observăm — de îndată — că abandonarea totală a studiului comparativ al tematicii e o eroare ideologică ce trebuie, pînă la urmă, înlăturată. Căci, într-adevăr, tematica reflectă în mod tipic realitatea pe toate planurile ei şi a o elimina înseamnă a comite nu numai un act antirealist, ci şi unul care ignorează structura integrală a operei literare. Apoi, concepţia noastră ştiinţifică proclamă, în estetica marxistă, primatul conţinutului, în cuprinsul căruia se integrează şi tematica, şi observă totodată că temele nu sînt de

Scanned with OKEN Scanner

loc indiferente, că selecţia lor are explicaţii ideologice certe, care nu pot scăpa ochiului comparatist. Iată de ce, fără a propune o continuare exclusivă a studiului în sensul unei „Stoffgeschichte", cerem respectarea şi menţinerea ei în cîmpul cercetării.

În cadrul domeniului se ridică uneori şi problema sensului general al obiectului însuşi, întrucît excesele istorismului au dus la cercetarea exclusivă a conţinutului fenomenelor literare, la valorile religioase, etice, filozofice etc. cuprinse în literatură, pierzînd însă din vedere organizarea lor specific estetică. În micul tratat al lui Paul van Tieghen putem citi, de pildă, că termenul „comparat trebuie golit de orice valoare estetică, cuprinzînd doar o valoare istorică". E adevărat că ne aflăm aici în faţa unei erori metodologice, întrucît indentitatea estetică alcătuieşte actul esenţial şi preliminar al oricărei cercetări comparatiste, ceea ce nu exclude, firesc, şi orientarea comparatismului eventual spre studiul paralel al valorilor culturale eterogene.

Ca reacţie împotriva tratării predominante a tematicii, noua direcţie comparatistă, cea franceză şi cea americană contemporană, accentuează importanţa cercetării aspectelor specifice ale artei literare, a limbii, a cuvîntului şi stilului. Se poate afirma chiar că ne aflăm, de fapt, în faţa primului capitol obligatoriu al comparatismului, în cuprinsul căruia avem de studiat raporturile dintre limbi, influenţele fonetice, morfologice, sintactice etc. care duc la valori expresive variate şi ancorează, în sfîrşit, în domeniul mai larg al stilisticii, tot mai brăzdat azi de cercetători din toate ţările. Obiectul se cade apoi să fie extins şi spre metrică, şi în genere spre prozodia comparată, unele cercetări ca cele ale lui László Gáldi exemplificînd această direcţie.

Se poate conchide deci că perspectivele comparatismului au devenit tot mai largi, depăşind simpla istorie a motivelor şi îndreptîndu-se hotărît spre problemele specifice ale artei literare. Faţă de unele tendinţe unilaterale de a cultiva fie numai conţinutul, fie numai aspecte ale formei, îi revine cercetării marxiste meritul de a le echilibra. De asemenea, e necesar să funcţioneze aici principiul realaţiei dialectice dintre diferitele feţe ale operei literare, studiul comparatist, chiar dacă insistă asupra unei singure laturi, nu trebuie să piardă din vedere ansamblul şi structura generală a fenomenelor literare.

Ne oprim, în sfîrşit, asupra uneia dintre problemele cele mai controversate, şi anume asupra celei a influenţelor. Întrucît însă ea va fi tratată mai pe larg într-o altă comunicare, vom atinge acum numai o latură a ei, şi anume cea a modurilor de influenţă. Filozofia culturii cu aplicaţie la istoria literară distinge, de multă vreme, o influenţă nivelatoare şi pur imitativă şi o alta stimulatoare a originalităţii. După cum se ştie, la noi, Lucian Blaga a numit-o pe cea din urmă — cu o expresie sugestivă — catalitică. Împotriva unei astfel de clasificări nu e nimic de obiectat, desigur. În istoria culturii şi literaturii nu interesează însă din punctul de vedere al progresului spiritual, decît influenţa catalitică. În

Scanned with OKEN Scanner

această problemă s-a comis totuşi o eroare care trebuie înlăturată. S-a considerat, de pildă, că anume culturi străine se încadrează numai în cuprinsul unor influenţe imitative şi altele numai în cel al unor influenţe catalitice. S-a spus astfel despre cultura şi literatura franceză că a exercitat la noi exclusiv o înrîurire imitativă, iar despre cea germană una exclusiv catalitică. O astfel de opinie nu poate fi însă susţinută, întrucît numeroşi români au receptat influenţe franceze care le-au stimulat originalitatea, după cum alţii au suferit influenţe germane care i-au anihilat.

Vom încheia descriind perspectivele filozofice ale disciplinei noastre. Studiind comparativ diferite fenomene literare, fie ele relaţii, paralelisme, valori independente, diferite specii şi genuri literare, curente şi stiluri, o cercetare adîncită ajunge astfel la esenţa însăşi a artei literare. Literatura comparată tinde, în acest mod, spre o estetică literară, adică dobîndeşte un orizont filozofic care poate fi depăşit chiar spre o estetică generală. În acest fel, literatura comparată îşi lărgeşte obiectivele şi aduce, în acelaşi timp, o contribuţie remarcabilă studiului specific al artei în genere.

CONTROVERSES ET PERSPECTIVES DANS LA LITTÉRATURE COMPARÈE

RÉSUMÉ

Bien que l'étude comparée des littératures soit apparue bien avant la date que l'on est convenu de lui assigner — fin du 18e siècle, notamment dès l'époque des lumières — c'est au 19e siècle qu'elle se constitue en tant que discipline distincte, lors de l'apparition de l'idéologie nationale bourgeoise, quand l'esprit historique commence à se manifester de manière critique. Présentant l'historique de cette discipline, ainsi que l'extension prise ces derniers temps par les études de littérature comparée, l'auteur affirme qu'il n'y a pas lieu de parler d'une crise de la littérature comparée, mais tout au plus d'une «crise d'orientation».

Après avoir passé en revue, à la lumière de la science marxiste-léniniste, les définitions de la littérature comparée, l'auteur démontre le manque de fondement des diverses objections, formulées d'ailleurs depuis longtemps, contre la littérature comparée, entre autres, l'ommission du caractère spécifique de chaque littérature, l'étude prioritaire des problèmes du contenu en négligeant ceux de la forme, etc.

Scanned with OKEN Scanner

Une étude plus poussée des rapports entre les littératures de langues étrangères, ce qui forme justement l'objet de la littérature comparée, permet d'aboutir à l'essence de l'art littéraire et tend vers une esthétique littéraire qui peut être même élargie jusqu'à une esthétique générale.

СПОРЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ В ОБЛАСТИ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

РЕЗЮМЕ

Сравнительное изучение литератур началось раньше, чем это обычно признается, т.е. не в конце XIX в., а в эпоху Просвещения. Сравнительное литературоведение как дисциплина, однако, сложилось в XIX в., вместе с появлением национально-буржуазной идеологии, когда исторический дух приобрел критический характер. Автор дает краткий очерк развития дисциплины, указывает на размах сравнительно-исторических литературных исследований в последнее время и приходит к выводу, что в настоящее время нет оснований говорить о кризисе сравнительного литературоведения, самое большее, можно признать «кризис в направлении исследований».

С давних пор сравнительное литературоведение упрекают в том, что оно упускает из виду специфику каждой литературы в отдельности, изучает преимущественно вопросы содержания, пренебрегая формой и т. д. Разбирая приводимые обвинения, автор демонстрирует их необоснованность.

Далее, в свете завоеваний марксистско-ленинской науки, рассматриваются определения, которые давались сравнительному литературоведению. Автор считает, что сфера этой дисциплины должна быть расширена. Предметом сравнительного литературоведения по его мнению, является «изучение связей между литературами на иностранных языках». Углубление сравнительно-исторических исследований доходит до сущности литературного мастерства и идет в направлении литературной эстетики, которая может быть расширена даже в сторону общей эстетики.

Inv. 117484

Scanned with OKEN Scanner

Comparaţia în cercetarea literară

M. NOVICOV

Se pare că astăzi e aproape unanimă părerea potrivit căreia termenul „literatură comparată“ e impropriu şi depăşit. Creat prin analogie cu „literatura franceză“ (engleză sau germană), el denumea la început o disciplină ce se deosebea de cele menţionate mai ales prin aceea că avea drept obiect de studiu fenomene literare din cuprinsul nu al uneia, ci al mai multor literaturi naţionale. După cum se ştie, Paul van Tieghem, în lucrarea sa clasică, definea „obiectul literaturii comparate“ ca fiind „studierea raporturilor dintre operele diferitelor literaturi“ [1], precizînd ceva mai departe că „scopul oricărui studiu în literatura comparată îl constituie descrierea trecerii unui fapt literar dincolo de hotarele lingvistice“ [2]. E de presupus că Tudor Vianu avea în vedere tocmai această circumscriere prea riguroasă atunci cînd susţinea că preferă, ca mai exact, termenul „relaţii literare“, propus de cercetătorii sovietici [3] în volumul publicat în 1961 de Institutul de literatură universală „Maxim Gorki“ din Moscova, conţinînd comunicările referitoare la „legăturile şi înrîuririle reciproce dintre literaturile naţionale“, ţinute la o consfătuire ştiinţifică pe această temă, convocată în ianuarie 1960 [4]. Nouă ni se pare că nici în aceşti termeni o disciplină de sine stătătoare nu poate fi definitivă.

Pe de o parte, pentru că astfel definită, „literatură comparată“, nu acoperă tot spaţiul comparaţiilor posibile, excluzînd cele dinlăuntrul unei literaturi naţionale, precum şi comparaţiile generatoare de sugestii dintre cele mai atrăgătoare, dar care nu se bazează pe identificarea vreunei

---

[1] Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, Bucureşti, 1966, p. 59.

[2] *Op. cit.*, p. 67.

[3] Tudor Vianu, *Documente literare din colecţiile Leningradului*, „Tribuna“, nr. 1/1962, p. 1—9. După ce menţionează că „termenul «relaţii literare» înlocuieşte în actuala terminologie literară sovietică termenul mai vechi de «literatură comparată», folosit încă în ţările din apusul Europei şi din America“, şi după ce dă cîteva informaţii cu privire la originea acestuia din urmă, Tudor Vianu conchide: „ieşită deci din munca ştiinţifică a criticii clasice şi a celei istorice a veacului precedent, expresia «literatură comparată» putea părea deci învechită şi oarecum improprie, deoarece ea desemnează metoda unor cercetări şi nu obiectul lor, mai bine desemnat prin «relaţii literare», folosit astăzi în institutele de specialitate ale Uniunii Sovietice“.

[4] Academia de ştiinţe a U.R.S.S., Institutele de literatură universală „A. M. Gorki“ — *Vzaimosviazi i vzaimodeistvie naţionalnîh literatur*, materialele discuţiei din 11—15 ianuarie 1960, Moscova, 1961, 439 p.

acțiuni de la emițător la receptor, fapt remarcat încă de van Tieghem, care, pentru valorificarea investigațiilor comparative de acest gen, propunea constituirea unei alte discipline, și anume : literatura generală.

Pe de altă parte, definirea literaturii comparate ca o disciplină ce se ocupă în special de legăturile și influențele reciproce dintre literaturi include în ea și cercetări care nu au propriu-zis un caracter comparativ. Dacă, de pildă, studierea influenței pe care a exercitat-o, să zicem, Byron asupra literaturii italiene presupune și efectuarea unor confruntări comparative, întrucît fără ele influența nu poate fi identificată, nu se poate spune același lucru despre un studiu avînd ca temă — de exemplu — „răspîndirea și receptarea operei lui Heine în Franța", căci, astfel definită, cercetarea e prin excelență pozitivă și nu comparativă.

De aceea, metodologic ni se pare mai indicat a se vorbi nu de „literatură comparată" ca de o disciplină de sine stătătoare, ci de metoda comparativă sau, și mai simplu, de funcțiile comparației în cercetarea literară.

E îndeobște cunoscut că nici o cercetare istorică sau critică a literaturii nu se poate dispensa de comparații [5]. Dar, evident, comparațiile pot avea funcții diferite. Socotim că, din acest punct de vedere, ele pot fi grupate cel puțin în trei categorii :

a) comparațiile a căror funcție este (sau care au drept obiectiv) a reliefa specificitatea, individualitatea fenomenului cercetat.

b) comparațiile prin care se urmărește descoperirea și definirea unor trăsături generale, comune unui șir de fenomene literare ;

c) comparațiile care se constituie în sine ca obiect de studiu. Acestea din urmă au, însă după părerea noastră, mai întotdeauna un caracter accesoriu, auxiliar, pregătind de fapt investigațiile mai profunde, aparținînd uneia din celelalte două categorii. De pildă : variatele apropieri ce s-au făcut la noi, de la Ibrăileanu încoace, între poezia lui Lermontov și cea a lui Eminescu s-au dovedit a fi utile numai în măsura în care, prin ele, s-a adunat material fie pentru caracterizarea mai pregnantă a operei unuia din cei doi poeți, fie — prin sugerarea unor unghiuri de vedere noi — pentru aprecierea unui fenomen mai cuprinzător — romantism european, în cazul nostru.

Nu pretindem că *toate* studiile de literatură comparată sînt încadrabile într-una din cele trei categorii, dar credem că întotdeauna se simte predominarea interesului într-un sens sau altul.

---

[5] Asupra acestui aspect au atras atenția mai mulți cercetători marxiști, ca de pildă V. M. Jirmunski, care arăta în comunicarea sa *Problemele studierii comparativ-istorice a literaturilor că* „comparația, adică stabilirea asemănărilor și a deosebirilor între fenomene și explicarea istorică a acestora, constituie un element obligatoriu al oricărei cercetări istorice. Comparația nu anihilează specificul (individual, național sau istoric) al fenomenului studiat ; dimpotrivă, numai cu ajutorul comparației, adică prin stabilirea asemănărilor și deosebirilor, se poate defini exact în ce constă acest specific" (*vol. cit.* p. 52—53). Vezi și încercarea noastră : *Din problemele cercetării marxiste a istoriei literare*, în „Tribuna", nr. 18/1962, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Reîntorcîndu-ne acum la „comparațiile" aparținînd primei din cele trei grupe, vom observa că ele, la rîndul lor, pot fi sistematizate după amploarea și natura fenomenului, a cărui individualizare se reliefează prin comparație. Cîteodată fenomenul acesta e o anume operă a unui scriitor, și atunci, firesc, termenii de comparație cei mai la îndemînă se află în creația scriitorului respectiv ; aș cita în acest sens excelentul studiu al lui Perpessicius despre romanul *Mitrea Cocor* al lui Mihail Sadoveanu, studiu în care ilustrul critic demonstra inconsistența unor alte aprecieri, reproșîndu-le tocmai neraportarea noului roman la opera sadoveniană anterioară. Aria comparațiilor posibile se lărgește, evident, pe măsură ce obiectul cercetării se amplifică. Dacă vrem a reliefa profilul unui scriitor, sîntem datori a-l compara cu alții, contemporani, dar și din alte epoci, conaționali, dar aparținînd și unor alte literaturi. Și mai larg devine rezervorul comparațiilor posibile dacă avem a ne ocupa de un curent literar, de pildă simbolismul în literatura română. În sfîrșit, un studiu de acest gen este și orice istorie a unei literaturi naționale, dat fiind faptul că specificul ei nu poate fi definit decît prin comparație. Enumerarea de mai sus se înțelege că nu e exhaustivă. Obiectul cercetării, care dictează recurgerea la metoda comparativă, poate fi și mai restrîns, dar și mai larg, ca, de pildă : un personaj, o temă sau orice aspect parțial al dezvoltării literare, să zicem prozodia, preferințele stilistice, limba literatură etc.

Dar în toate cazurile comparația presupune încadrarea fenomenului studiat într-o serie, ceea ce permite și alte sistematizări — după *natura* seriei alese. De pildă : în cazul în care avem a reliefa — cu ajutorul comparației — profilul artistic al unui scriitor, putem s-o facem încadrîndu-l într-o serie istoricește constituită din contemporanii săi, dar și în seria de scriitori cu care are afinități din punctul de vedere al metodei de creație, fie că-i sînt sau nu contemporani. În anumite cazuri pot fi preferate și alte criterii, ca, de pildă : afinitatea de stil, preocupările tematice asemănătoare, interesul pentru o anume tipologie sau pentru un anume gen sau specie (pe nici un fabulist nu-l poți caracteriza eludînd comparațiile cu Esop, La Fontaine, Krîlov). Mai întodeauna în cazul recurgerii la comparație în scopul reliefării individualității unui fenomen dat succesul depinde, după a noastră părere, în cea mai mare măsură, de alegerea cît mai adecvată și definirea cît mai exactă a *seriei* în care fenomenul se încadrează.

Concluzia conduce și la alte delimitări. Din moment ce orice comparație se poate realiza eficient doar cu condiția existenței obiective a unei asemănări, comparațiile pot fi împărțite și în următoarele două categorii :

a) cele în cazul cărora asemănarea e presupusă și
b) cele care conduc la descoperirea unei asemănări.

Majoritatea covîrșitoare a studiilor și eseurilor de literatură comparată se încadrează în prima categorie, de unde reiese că punctul lor

Scanned with OKEN Scanner

de plecare este acceptarea prealabilă a unei ipoteze. Comparaţia este aşadar anterioară cercetării, presupune cunoaşterea prealabilă cît de cît completă a domeniului, a ambilor termeni ai comparaţiei. Altfel lucrează, cum s-ar zice, în gol, produce senzaţia unui exerciţiu inutil, cum i s-a întîmplat, de pildă, unui cercetător de la Catedra de istorie a literaturii ruse, care, vrînd a-i familiariza pe auditorii români cu poezia lui Briusov, a iniţiat nişte comparaţii cu poezia lui Bacovia, pornind doar de la faptul istoric că ambii poeţi aparţin simbolismului european. Cum însă afinităţi mai intime n-au putut fi identificate, întregul efort s-a prăbuşit. Pornind de la titlul cunoscutului eseu al comparativistului francez René Etiemble — *Comparaison n'est pas raison* —, am putea spune că în cercetarea literară comparaţia se justifcă numai în măsura în care se face în numele unui ţel, al unei raţiuni ştiinţificeşte întemeiate. Dar, evident, raţiunile pot fi variate. Scriitorul aparţinînd unui curent poate fi comparat cu alţi reprezentanţi ai *aceluiaşi* curent pentru ca, eliminîndu-se ceea ce e comun întregului curent, să poată fi reliefat şi evaluat aportul său personal. Comparaţia este, însă, posibilă şi între scriitori avînd orientări diferite, chiar opuse, dar care au vibrat amîndoi cu putere la frămîntările aceleiaşi epoci. Comparaţia se bizuie în acest caz pe asemănarea dintre factorii declanşatori. Un exemplu clasic, consacrat, de acest gen rămîne aşezarea faţă-n faţă a lui Rousseau şi Voltaire ; un altul, mai nou, s-ar putea constitui prin confruntarea poeziei lui Maiakovski cu cea a lui Esenin. Deşi diametral opuşi unul altuia din atîtea puncte de vedere, ambii poeţi au transfigurat artistic pentru posteritate — fiecare în felul său — *acelaşi* moment istoric — Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. Dar studierea în paralel poate fi justificată şi de alte categorii de asemănări, ce se încadrează şi mai precar în nişte limite spaţiale sau temporale. De pildă : afinităţile tematice. Ispititoare a fost şi rămîne, de exemplu, investigarea în lărgime a orientării literare pe care convenţional şi provizoriu am putea s-o numim „poporanistă", adică a acelei orientări care, esteticeşte, se baza pe convingerea că valorile esenţial umane nu pot fi conservate integral decît în mediul rural. În Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu s-a încercat compararea din acest punct de vedere a trei literaturi — română, rusă şi polonă [6]. Dar, după cum a reieşit şi din discuţie, aria ar putea fi lărgită. E oare lipsită de semnificaţie asemănarea, semnalată de noi cu ani în urmă, dintre opera de tinereţe a scriitoarei japoneze Juriko Miamoto şi unele proze sămănătoriste româneşti de la începutul secolului al XX-lea ? [7] Un alt unghi de vedere care s-a dovedit a fi întotdeauna rodnic e cel al atitudinii estetice faţă de realitate ; el a generat studii comparative substanţiale între creaţiile unor scriitori, cîteodată foarte depărtaţi unul de altul, dar care au cultivat cu precădere tragicul sau, dimpotrivă, umorul, ironia. În sfîrşit,

[6] Vezi în volumul de faţă comunicarea lui Stan Velea despre poporanismul român, rus şi polon.

[7] „Secolul XX", nr. 4/1962, p. 54—58.

Scanned with OKEN Scanner

în zilele noastre, într-o lume împărțită în două tabere, aflate într-o luptă ideologică acerbă între ele, tot mai mult interes capătă comparațiile dintre scriitori, pornindu-se de la identitatea sau neidentitatea concepțiilor lor politice-filozofice. Studiile de acest fel comportă dificultăți, pentru că punctul de plecare e, într-un fel, extraliterar, dar ele trebuie efectuate totuși, dacă vrem să discutăm științific și nu diletant despre varietatea de tendințe în arta socialistă.

Enumerarea variatelor posibilități de orientare a studiilor de literatură comparată din categoria acelora care *presupun* existența unei asemănări, prin definirea prealabilă cît mai riguroasă a *rațiunii* care reclamă comparația, ar putea fi continuată. Credem că și cele arătate sînt suficiente pentru a se conchide că în toate cazurile pe care le-am înfățișat pînă acum cercetarea presupune mișcarea de la general la particular. De la constatarea (ipotetică) a unor asemănări (la început prezumtive) se ajunge la *descoperirea* unor deosebiri caracterizatoare, individualizatoare.

O observație se mai impune totuși. Ca să nu ajungem la o eroare, ceea ce ar însemna în cazul nostru să afirmăm că am descoperit o trăsătură individualizatoare, dar despre care alții să ne poată dovedi că *nu este* de această factură, ci e tot o anume generalitate, necunoscută sau neobservată de noi, aria cercetării se cere a fi suficient de extinsă. Cît de extinsă, e greu de prevăzut apriori, cu atît mai mult cu cît, practic și concret, problema se rezolvă altfel în fiecare caz în parte. Socotim totuși că unele sugestii metodologice ar putea fi propuse. Astfel :

a) aria aceasta va trebui să includă spațiul în care fenomenul căruia i se subordonează obiectul cercetării noastre s-a manifestat cu cea mai mare intensitate, ceea ce se poate exprima și în sensul că orice fenomen cercetat se cere a fi comparat în primul rînd cu modelul cel mai caracteristic pentru genul proxim dat ;

b) aria va trebui să conțină, cu necesitate, și ceea ce am putea numi „spațiul limitrof", înțeles cel puțin în două sensuri : cel istorico-geografic și cel cultural (în cazul literaturii — literatura străină în care scriitorii țării au avut contactele cele mai frecvente).

În ordinea exemplificării am putea spune că, pentru a se defini, să zicem, totalitatea trăsăturilor individualizatoare ale romantismului românesc, sîntem datori a-l confrunta în primul rînd cu „marile romantisme" europene — cel englez, german și francez, apoi cu literaturile care în epoca respectivă au înrîurit cel mai puternic literatura română, ceea ce în cazul nostru nu lărgește aria investigațiilor, dar și cu manifestările romantice din literaturile est-europene, mai ales acelea care în secolul al XIX-lea au avut o dezvoltare accelerată, întrucîtva asemănătoare cu cea a literaturii române.

★

Cît privește comparațiile care conduc nu la descoperirea unor deosebiri, ci la descoperirea unor asemănări, în cazul lor teoretizările și

Scanned with OKEN Scanner

sistematizările sînt mult mai precare. Evident, se poate postula că, spre deosebire de cele examinate în paragraful precedent, aceste comparații nu sînt anterioare cercetării, ci, dimpotrivă, posterioare; ele apar ca un *rezultat* al cercetării. Dar dincolo de aceste generalități nu se poate spune mai nimic, pentru că în cele mai dese cazuri comparațiile de care urmează să ne ocupăm în continuare, se datoresc nu unei raționi științifice dinainte elucidate, ci unor scăpărări temerare ale inspirației și sînt determinate întotdeauna în substanța lor de atitudinea estetică personală a cercetătorului, de pregătirea lui cultural-literară, de forța lui de imaginație, chiar de fantezie, în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Ca exemplu ar putea fi citat studiul *Patosul adevărului la Oedip și Hamlet* al lui Tudor Vianu[8] sau *Principiul analogiilor în domeniul literaturii și artei comparate ilustrat prin raportul dintre Eschil și Beethoven* al prof. Liviu Rusu[9]. Comparațiile pe care le avem acum în vedere, atunci cînd sînt reușite, sînt surprinzătoare, imprevizibile, ca atîtea din opera lui George Călinescu, din care sîntem nevoiți a ne limita numai la una: „*Chira Chiralina* este în latura ei pasională o sîngeroasă nuvelă italiană. Frații ei omoară pe seducător și, bănuind, se vede, și pe fată de perversitate, o ung cu păcură și-i dau foc. Într-o nuvelă din *Decameron*, amantul Isabettei e ucis de frații ei. Isabetta decapitează cadavrul și ascunde țeasta într-un ghiveci de flori (nov. V, ziua IV). Parabesco în nuvela X din *I diporti* povestește istoria Brizeidei seduse de fiul contelui di Saluzzo. Tatăl ei a dat ordin ca seducătorul să fie decapitat, și Brizeide duce contelui capul nefericitului". Ș.a.m.d. Pînă la Stendhal, căruia „i-ar fi făcut plăcere baladele noastre"[10]. Odată dezlănțuit, șirul asociațiilor continuă prin alăturări mereu mai imprevizibile, dar întotdeauna generatoare de sugestii dintre cele mai interesante. Datorită lor fenomenul cercetat ni se dezvăluie într-un fel nou; descoperind asemănarea reliefată, datorită ei descoperim și o latură nouă, pînă atunci ascunsă, a fenomenului. Dar, pentru ca efectul respectiv să se producă, termenii comparației trebuie să fie, cel puțin aparent, lipsiți de contingență. Ca o asemănare să poată fi *descoperită*, ea trebuie să fi fost nu numai neevidentă, dar, din anumite puncte de vedere, să pară imposibilă. Astfel riscăm să descoperim roata.

Sîntem așadar în plin domeniu al creației. Totuși, în raport cu geneza lor, am putea caracteriza, evident sumar, cîteva tipuri globale și în cadrul comparațiilor descoperitoare de asemănări.

Am distinge în primul rînd comparațiile *întîmplătoare*, care se nasc datorită descoperirii neprevăzute a unor asemănări izbitoare. Astfel, de pildă, citind într-un tratat despre estetica romantismului că, după părerea celor mai mulți romantici, artistul e condamnat la suferință

---

[8] *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, București, 1963, p. 91—98.

[9] „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1/1966, p. 107—116.

[10] Istoria literaturii române, vol. I, București, Editura Academiei, 1964, p. 219.

din cauza sensibilității lui excesive, că „nervii lui sînt desgoliți", iar „sufletul o imensă rană" [11] fără să vrei îți amintești de *Norul cu pantaloni* al lui Maiakovski, de intenția sa de a-l întărîta pe burghez cu „petecul sîngeriu" al inimii poetului, precum și de apocalipticul dans al nervilor de la sfîrșitul primului capitol. Ce legități mai generale pot fi bănuite ca urmare a coincidenței menționate? În aparență — nici una. Și totuși, parcă te simți ispitit să continui investigația, confruntînd în continuare estetica futurismului cu cea a romantismului. Nu e exclus să ți se ivească și alte consonanțe. După cum, citind prima introducere la poemul *În gura mare*, al aceluiași Maiakovski, nu poți să treci peste faptul că, enumerînd fenomenele cu care nu poate fi comparată irupția versului său în posteritate, poetul notează: „i ne kak sviet umerșih zviozd dohodît; în traducere textuală „sviet umerșih zviozd" înseamnă „lumina stelelor care au murit". Deci aproape ca la Eminescu. Putem oare deduce din această coincidență, doar de expresie, vreo concluzie de ordin teoretic sau istoric literar? Deocamdată nu. Cine știe însă dacă, în alte împrejurări, căutînd răspunsuri la problemele delicate și dificile ale esenței poeziei, nu ne va fi de folos și această întîlnire peste spațiu și vreme a lui Eminescu cu Maiakovski.

O a doua varietate ar fi comparațiile *căutate*. În aparență, ele n-ar avea cum să fie incluse în categoria acelora de care ne ocupăm acum. Căci, ca să fie căutată, comparația trebuie să fi fost presupusă. Cîteodată însă rațiunile didactice — sau, mai general vorbind, explicative — îți reclamă să cauți termenii de comparație într-un anumit spațiu, fără existența prealabilă a unei prezumții plauzibile că acolo ar trebui să se afle cu precădere. Asta se întîmplă mai ales atunci cînd te adresezi unui auditoriu familiarizat cu o anume literatură. Ca să-l famialiarizezi cu niște fenomene noi, le compari cu altele numai pentru că sînt cunoscute. Avînd a le explica de pildă studenților români originea denumirii *Frații lui Serapion*, pe care și-au ales-o membrii unui cerc de scriitori ruși la începutul celui de-al treilea deceniu al veacului nostru, indicînd ca sursă opera respectivă a lui Hoffman, explici principiul ei compozițional comparînd-o cu *Hanul Ancuței* al lui Sadoveanu. Rațiunea comparației e deci pur didactică. Ca și în cazul în care, pentru a-i apropia pe auditori de specificul compoziției în *Suflete moarte* de Gogol, arătăm că de-aici s-a inspirat V. Em. Galan organizînd într-un anumit fel materialul în primul volum al romanului *Bărăgan*.

Înrudite cu cele căutate sînt comparațiile pe care le-am putea numi *categoriale*. Și acestea sînt preferate pentru că termenii cu care se compară fenomenele noi sînt familiari auditoriului, mai ales dacă exemplele sînt extrase din creația scriitorilor celebri de circulație universală.

Sînt comparații categoriale pentru că, pornindu-se de la scriitorii celebri și operele lor, limbajul istoriei și criticii literare a fost îmbogă-

[11] V. V. Vanslov, *Estetika romantisma*, Moscova, 1966, p. 173.

ţit cu o serie de noţiuni noi, avînd valoarea unor veritabile categorii. Noi vorbim curent de peisaje dantești, de atitudini donchișotești, de gesturi hamletiene, de proză balzaciană, de personaje molierești, romane tolstoiene, frămîntări dostoievskiene, atmosferă cehoviană etc., fără să simţim nevoia să facem referiri demonstrative, scontînd comprehensiunea auditoriului. Comparaţiile de acest gen, frecvente în cercetările literare, își pierd caracterul revelator și deci valoarea științifică atunci cînd se tocesc din cauza întrebuinţării neselective, cîteodată chiar arbitrare.

Un ultim tip de comparaţii le vom numi *conjuncturale*, pentru că se datoresc dorinţei cercetătorului de a extrage cu tot dinadinsul termenii comparaţiei din operele acelor scriitori care, dintr-un motiv sau altul, se află momentan în atenţia opiniei publice. Dacă pînă nu de mult exista un fel de obsesie la unii cercetători de a descoperi influenţe proustiene în orice proză în care evenimentele sînt reconstituite prin rememorare însoţită de analiza psihologică, azi unii acuză la fiecare pas asemănări cu opera lui Kafka sau a lui Camus, iar orice întorsătură mai paradoxală a subiectului sau cotitură mai aforistică în dialog este pusă în legătură cu teatrul absurdului.

★

Studiile și cercetările literare care au ca obiectiv descoperirea unor trăsături sau legităţi mai generale se încadrează, firește, în categoria acelora care se bizuie pe presupunerea (ipoteza) existenţei unei asemănări. Numai că, spre deosebire de cele pe care le-am examinat pînă acum, aici confruntarea asemănărilor nu conduce la reliefarea deosebirilor individualizatoare, ci, dimpotrivă, a unor asemănări cu un caracter de generalitate și mai mare. În primul caz, asemănările se elimină pentru scoaterea în evidenţă a individualităţii irepetabile, în celălalt se elimină tot ce nu este repetabil, pentru evidenţierea unor asemănări atît de generale, încît pe baza lor să poată fi formulată o lege. Un asemenea rezultat însă poate fi obţinut numai prin explorarea unui material foarte vast. După natura materialului cercetările de acest gen ar putea fi împărţite în : a) verticale și b) orizontale.

Vom numi verticale studiile în care limitarea materialului nu se face în timp, ci în spaţiu (geograficește). Cazul cel mai frecvent e studierea unei literaturi naţionale de la origini pînă-n zilele noastre. Amintim că am menţionat acest fel de studii și atunci cînd am vorbit despre studiile care au drept obiectiv reliefarea particularităţilor deosebitoare ale unui fenomen dat. Specificul naţional al unei literaturi, spuneam noi, nu poate fi definit decît în comparaţie cu altele. Dar metoda comparativă poate fi folosită pentru atingerea aceluiași obiectiv și printr-o explorare în adîncime, dinlăuntrul fenomenului. Comparînd un număr mare de opere aparţinînd scriitorilor aceleiași literaturi, prin eliminarea trăsăturilor deosebitoare, putem descoperi trăsătura comună, specifică.

Scanned with OKEN Scanner

Dar studiile comparative verticale pot avea și o arie de cuprindere mai vastă. Ne-am putea referi, de pildă, la încercările de a se elabora o istorie a literaturilor est sau vest-europene sau la discipline ca : istoria comparată a literaturilor romanice, germanice sau slave, istoria literaturilor latino-americane etc. În toate cazurile, după definirea exactă a spațiului geografic al fenomenului, cercetarea se face pe verticală, fără limite.

În sfîrșit, pot fi închipuite și alte moduri de circumscriere a fenomenului, nu prin granițe geografice, ci pe baza unor asemănări de structură. De pildă, ar prezenta un incontestabil interes, mai ales pentru noi, o istorie comparată a literaturilor cu dezvoltare accelerată (evident, în acest caz sînt de conceput și anume margini temporale, în sensul că cercetarea ar putea fi limitată doar la perioada în care dezvoltarea a avut într-adevăr cracterul menționat).

Studiile comparate cu caracter orizontal sînt acelea în cazul cărora cercetarea, teoretic cel puțin, nu se face înlăuntrul unor anumite granițe geografice, dar se referă la un fenomen istoricește limitat. Interesul cel mai mare îl au, indiscutabil, prezentările de ansamblu ale unor mișcări (sau direcții) literare : clasicismul, romantismul, realismul critic, realismul socialist ș.a. În acest caz, cînd obiectivul științific depășește descripția și tinde spre descoperirea unor legități interne ale procesului, este foarte important ca investigația să se extindă asupra unor fenomene între care să nu fi existat interacțiuni cognoscibile. De acest gen sînt, de pildă, cunoscutele cercetări asupra circulației unor motive asemănătoare în folclor, revelatoare tocmai prin descoperirea unor afinități și analogii în creația populară orală a unor popoare și geograficeşte, și istoricește foarte depărtate unul de altul.

Dar o obiecție ar putea fi formulată totuși. Din moment ce, după noi, obiectivul principal al unei atare cercetări e descoperirea unor legități interne ale dezvoltării, asta înseamnă că, implicit, noi ne propunem ca prin studiu compartiv să ajungem la o înțelegere și o definire mai bună a conținutului fenomenului. Să zicem, de pildă, că ne-am propus să contribuim printr-o cercetare comparativă la o înțelegere mai adecvată a realismului. Dar, dacă inițial ne limităm aria cercetării în conformitate cu tema, nu înseamnă oare că anticipăm rezultatul ? Și da, și nu. Doar nici o cercetare de acest gen nu începe pe un loc gol. Pe baza cunoștințelor anterioare modelăm conceptul, dar îl și verificăm apoi prin cercetarea efectuată. Nici o regulă nu poate fi din acest punct de vedere recomandată. Aici rezultatul în mare măsură depinde și de o intuiție justă. În toate cazurile însă se cere ca efortul de explorare în adîncime să fie conjugat cu o extindere cît mai mare a ariei de investigație.

De bună seamă studiile pe care noi le-am definit ca „orizontale" pot să se refere și la altceva decît curentele literare sau metodele de

creaţie artistică, de pildă : circulaţia motivelor, tipologia, mijloacele de expresie. Însă cele asupra cărora noi am insistat ne par a fi mai însemnate.

★

Privitor la cercetările avînd drept obiectiv comparaţia însăşi avem puţin de adăugat. Am mai spus că, după părerea noastră, ele au o valoare limitată, auxiliară. De altfel mai întotdeauna, dacă nu explicit, atunci implicit, se are în vedere şi un alt obiectiv, din categoria celor examinate mai sus, şi asta pentru că, dintre cele două fenomene ce se compară, unul e întotdeauna mai familiar fie autorului fie auditorului. Totuşi sînt cazuri în care comparaţia ca atare se află în centrul atenţiei. Iată cîteva :

— studiile în care se compară dintr-un punct de vedere sau altul doi mari scriitori, de obicei contemporani, apropiaţi sau complementari (de pildă : Alecsandri şi Eminescu, Goethe şi Schiler, Puşchin şi Lermontov, Byron şi Schelley). În acest caz, comparaţia serveşte la reliefarea mai pregnantă a trăsăturilor individualizatoare ale ambilor scriitori ;

— mai pretenţioase, dar mai întotdeauna revelatorii sînt comparaţiile între personalităţi geniale, comparaţii ce se realizează uneori, cum s-ar zice, peste timp şi spaţiu. După cum s-a putut vedea şi din puţinele exemple pe care le-am citat în cuprinsul acestei comunicări, numeroşi cercetători au fost tentaţi să-l compare pe Homer cu Dante, pe Shakespeare cu Voltaire, pe Balzac cu Gorki etc. Se ştie doar că, pentru a reliefa măreţia lui Tolstoi, Ibrăileanu îl compară succesiv cu Dante, Shakespeare şi Goethe. Aproprierile de acest gen sînt de o mare frumuseţe pentru că în cazul lor comparaţia se justifică nu prin structură, ci prin echivalenţa valorilor, ceea ce înseamnă că se face foarte „de sus", dintr-o perspectivă care inevitabil ne pune în contact cu problemele cele mai elevate ale artei, cu enigmele ei eterne.

Nu ne vom opri în continuare asupra studiilor în care se examinează influenţa unui scriitor asupra altuia sau asupra unei literaturi pentru că, în conformitate cu punctul nostru de vedere, asemenea studii sînt preponderent pozitive şi nu comparative. Sînt pozitive pentru că se fac în vederea cercetării pe cît se poate mai complete a unui singur fenomen — influenţa respectivă — care nu se compară cu nici unul similar.

Cît priveşte cercetările în care tema e comparaţia între două curente de acelaşi gen din două literaturi, ele aparţin tipurilor pe care le-am examinat în altă parte, cu o singură deosebire : că presupun o arie de investigaţie mai restrînsă.

★

În cele de mai sus am expus cîteva constatări privind posibilităţile de sistematizare nu doar a studiilor de literatură comparată, ci mai ales a comparaţiilor, ca instrumente de lucru. Evident, încercarea e incom-

Scanned with OKEN Scanner

pletă și vulnerabilă. Dar socotim că se înscrie totuși pe traiectoria unor dezbateri teoretice devenite necesare în urma creșterii continue a interesului pentru literatura comparată. Tocmai pentru că, în stadiul actual al cercetărilor literare, o dată cu predominarea firească a tendințelor de extensiune către universalitate, comparația devine o latură indispensabilă a oricărei investigații, socotim că e util a se examina și implicațiile teoretice ale metodologiei corespunzătoare. Dacă prin modesta noastră contribuție vom determina un imbold în acest sens, efortul ne va fi răsplătit.

LA COMPARAISON DANS LA RECHERCHE LITTÉRAIRE

RÉSUMÉ

Constatant l'inadéquation du terme de «littérature comparée» qui définit la discipline s'occupant de l'étude des rapports entre les œuvres des diverses littératures (Paul van Tieghem), en raison du fait qu'il ne recouvre pas tout l'espace des comparaisons possibles, et que, d'autre part, il exclut celles qui ne reposent pas sur l'identification d'une action «de l'émetteur au récepteur», on propose une recherche systématique, non point de la littérature comparée, mais de la méthode comparative ou, plus précisément, des fonctions de la comparaison dans la recherche littéraire. A cet égard, les comparaisons possibles sont groupées en trois catégories : a) celles qui mettent en relief les traits spécifiques, l'individualité du phénomène examiné ; b) celles utilisées pour la découverte et la définition de certains traits généraux communs à toute une série de phénomènes analysés ; c) celles qui se constituent en elles-mêmes comme objet d'étude et qui comportent presque toujours un caractère accessoire, auxiliaire.

En abordant les comparaisons de la première catégorie au sujet de l'étendue des recherches et surtout au point de vue du rapport comparaison-ressemblance, on distingue : a) les comparaisons dont la ressemblance est supposée et b) celles qui aboutissent à la découverte d'une ressemblance. C'est dans cette première catégorie, d'ailleurs, que se range l'écrasante majorité des études considérées comme étant de «littérature comparée». On passe à l'énumération des modalités d'expression du phénomène littéraire — œuvre, portrait d'écrivain, courant littéraire, traits nationaux spécifiques pour une littérature donnée —, dont les caractéristiques doivent être relevées. Dans tous les cas, on a abouti de la présentation hypothétique d'une ressemblance possible, à la découverte de certaines distinctions et particularités qui individualisent l'œuvre. Toutefois pour obtenir ce résultat, il faut que l'aire d'investigation soit suffisamment étendue et qu'elle

Scanned with OKEN Scanner

comprenne : a) l'espace où le phénomène, auquel on subordonne l'objet de la recherche, s'est manifesté avec la plus grande intensité et b) l'espace limitrophe. Pour ce qui est des comparaisons qui mènent à la découverte de certaines ressemblances, elles ne sont pas antérieures, mais bien postérieures à la recherche, apparaissant comme le résultat de la recherche et de ce fait, elles sont imprévisibles, contribuant surtout à la mise en valeur de certains aspects nouveaux, jusqu'alors non repérés, du phénomène analysé. Ces comparaisons peuvent être *accidentelles*, *rechercheés* (pour des raisons d'ordre didactique ou explicatif, pour une plus grande familiarisation de l'auditoire avec un phénomène littéraire nouveau), *avoir trait aux catégories* (lorsque les termes de la comparaison appartiennent aux grandes valeurs littéraires, capables de définir des catégories esthétiques nouvelles) ou être *d'ordre conjonctural* (lorsque la raison de la comparaison découle du désir de se rapporter à tout prix aux œuvres des écrivains qui, pour une raison ou une autre, se trouvent au centre de l'attention publique).

Les études et les recherches littéraires ayant comme but principal la découverte de certains traits plus généraux, se rangent dans la catégorie de celles qui présupposent une ressemblance, mais qui, à l'encontre des autres, aboutit par la confrontation des ressemblances à la mise en relief, non pas de certaines distinctions spécifiques, mais de ressemblances d'une généralité encore plus grande. Dans le premier cas, les ressemblances s'éliminent pour mettre en évidence une individualité irrépétable, dans l'autre on élimine tout ce qui est irrépétable, pour faire ressortir certaines ressemblances si générales, qu'on en puisse déduire une loi. De pareilles études peuvent être *verticales* (quand la limitation du champ d'investigation est réalisée en fonction de l'espace et non du temps) et *horizontales*, quand, tout en étudiant quelques phénomènes historiquement limités, on poursuit leur investigation dans un espace très vaste, surtout en impliquant dans cette recherche certains phénomènes entre lesquels il n'y a jamais eu d'interactions connues. En ce qui concerne les recherches tendant à la comparaison comme telle, elles se réduisent au fond, le plus souvent, à l'un des types analysés, à l'exception des parallèles entre les grands écrivains, mais, là aussi, on poursuit, en les confrontant, une plus subtile mise au point de leur individualité.

СРАВНЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

РЕЗЮМЕ

Исходя из того, что термин «сравнительная литература» которым определялась до сих пор научная дисциплина, призванная «изучать соотношения между произведениями различных литератур» (Поль ван Тигем), является несоответствующим, по-

Scanned with OKEN Scanner

стольку поскольку с одной стороны,не распространяется на все возможные сравнения, а с другой — исключает сравнения, не основывающиеся на наличии воздействия «от передатчика к рецептору», предлагается систематическое изучение не сравнительной литературы, а сравнительного метода, или, точнее, изучение *функций* сравнения в литературоведческих исследованиях. С этой точки зрения, возможные сравнения разделяются на три группы: а) имеющие функцию выявлять специфичность, индивидуальность исследуемых явлений; б) используемые с целью открытия и определения общих черт, присущих ряду явлений и в) те, которые сами по себе являются объектом исследования, но которые почти всегда играют подсобную, второстепенную роль. В дальнейшем сравнения первой категории анализируются в связи с широтой охвата исследуемых фактов, а затем, главным образом, с точки зрения соотношения между сравнением и сходностью. Таким образом, выделяются: а) сравнения, при которых сходность предполагается, и б) сравнения, ведущие к открытию новой сходности. Исходя из констатации, что колоссальное большинство работ, считающихся относящимися к «сравнительной литературе», относятся к первой из вышеуказанных групп, перечисляются их разновидности на основе определения натуры и емкости того явления, специфичность которого должна быть более рельефно выделена: отдельное произведение, профиль данного автора, конкретный характер того или другого литературного течения, национальная специфика данной литературы. Во всех этих случаях, исходя из гипотетического определения возможной сходности, исследованное завершается *открытием* характерных, строго индивидуальных различий и особенностей. Но для того, чтобы добиться такого рода результата, необходимо охватить исследованием достаточно широкий круг литературных фактов, включающий: а) сектор, в котором явление, подчиняющее себе объект исследования, проявилось наиболее сильно, и б) лимитрофные секторы. Что касается сравнений, которые приводят к открытию сходных черт, то они не являются предшествующими по отношению к исследованию, а наоборот, вытекают из него, вследствие чего они непредвидимы и способствуют, главным образом, выявлению до сих пор не подмеченных аспектов и дуемого явления. Они могут быть *случайными, преднамеренными* (из дидактических соображений, как средство объяснения, фамилиаризации аудитории с новым литературным явлением), *категориальными* (когда термины сравнений извлекаются из универсальных художественных ценностей, обогативших науку новыми эстетическими категориями) или *конъюнктуральными* (когда сравнение обуславливается желанием во что бы то ни стало ссылаться на произведения писателей, которые в силу тех или иных причин находятся в центре общественного внимания). Литературные работы и исследования, имеющие целью открытие общих черт и закономерностей, относятся к тем, которые жиждятся на предполагаемом сходстве; но в данном случае, в отличие от предыдущих, сопоставление сходных элементов ведет к выявлению не индивидуализирующих отличий, а наоборот — сходных черт еще более широкой общности. В первом случае абстрагируются сходства, выделяя неповторяемые единичные оттенки, во втором — абстрагируется все неповторяемое, выявляя сходства такого широкого характера, что на их основе можно сформулировать определенную закономерность. Такого рода исследования могут быть *вертикальными* (когда поле исследования ограничивается пространственно, но не и во времени) и *горизонтальными*, когда, наоборот, исследованию подвергаются исторически ограниченные явления, но охватывающее как можно большее количество

литературных фактов, преимущественно таких, между которыми не известны феномены взаимодействия и взаимовлияния. Что же касается исследований, имеющих целью сравнение как таковое, в большинстве случаев они фактически сводятся к одному из выше-анализированных типов; исключением являются параллели между великими писателями, но и тогда сопоставление оправдывается более тонким выявлением данных творческих индивидуальностей.

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul de „concordanță" în literatura comparată și categoriile sale

(Considerații despre obiectul literaturii comparate în lumina dezvoltărilor actuale ale științei literare)

PAUL CORNEA

Într-o carte bine cunoscută, care a fost de curînd și în mod oportun tradusă în românește, *La littérature comparée* (Paris, 1931, ed. a II-a — 1951) [1], Paul van Tieghem, unul dintre principalii exponenți ai comparatismului francez interbelic, arăta că obiectul literaturii comparate e studiul relațiilor de fapt dintre două literaturi. El schematiza aceste relații, în ipostaza lor cea mai elementară, sub forma ecuației :

Influență = emițător → intermediar → receptor.

Van Tieghem a fost un savant de întinsă erudiție, dispunînd, în mai mare măsură decît oricare altul dintre colegii săi de disciplină și baricadă intelectuală, de darul popularizării și vocația pedagogiei. I-a revenit deci, în chip firesc, misiunea de a organiza în sistem și a difuza într-un mod adecvat ideile care alcătuiau fondul comun al grupării de la „Revue de littérature comparée", dominată de personalitatea unor F. Baldensperger, Paul Hazard, J. M. Carré. Spirit metodic, el a simplificat uneori abuziv ceea ce în operele maeștrilor citați se exprima cu precauție și subtilitate de nuanță. Nu e mai puțin adevărat că încercarea de a traduce o doctrină complexă într-un limbaj liniar și a scoate dintr-o practică bogată și adesea contradictorie niște principii clare și coerente e o operație totdeauna susceptibilă de unilateralitate.

Totuși, dincolo de prejudiciile inerente unei sistematizări forțate, întreprinse în cazul de față poate și într-un spirit de didacticism excesiv, nu e greu a vedea că, în concepția sa de ansamblu, van Tieghem ilustrează însăși filozofia comparatismului francez, bazată pe distincția clară dintre fenomene și ideea de cauzalitate. Dovadă că așa stau lucrurile o constituie marele număr de studii realizate între cele două războaie, mai ales în Franța, care și-au luat ca punct de plecare, „ne varietur", ecuația clasică amintită mai sus. O regăsim fără nici o modificare esențială, ba chiar cu unele rigidități în plus, și într-una din cele mai noi prezentări a literaturii comparate, destinată marelui public și scrisă de un tînăr universitar francez, M. F. Guyard [2]. De notat că prefața — con-

[1] Tradusă și judicios prefațată de Al. Dima (Edit. Meridiane, 1967).
[2] M. F. Guyard, *La littérature comparée*, Que sais-je ?, Paris, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

cisă, dar afirmînd cu energie crezul comparatismului ortodox — aparţine lui J. M. Carré, fiind una dintre ultimele manifestări ale acestuia şi reprezentînd astfel cauţiunea acordată simbolic de generaţia ctitorilor, continuatorilor lor. Recent încă, un excelent manual introductiv în problemele literaturii comparate, datorit compatriotului nostru Alexandru Ciorănescu [3], de o organizare ingenioasă şi limpede a materiei, porneşte de la aceeaşi premisă metodologică — e drept, definind termenii de bază într-un chip personal.

În ciuda autorităţii de care se bucură în zilele noastre (şi care rămîne binemeritată în stadiul unei prime aproximări a obiectului literaturii comparate), ni se pare că felul lui van Tieghem de a privi lucrurile nu mai corespunde astăzi direcţiilor noi ale cercetării şi că el trebuie depăşit. Obiecţii se ridică împotrivă-i din toate punctele cardinale şi e impresionant că în tabăra oponenţilor se regăsesc alături, deşi, bineînţeles, din motive diverse, structuralişti, stilisticieni şi marxişti. Criticile formulate de René Wellek au evident alte temeiuri decît acelea ale lui Etiemble şi diferă mult de cele ale sovieticilor N. I. Conrad, R. M. Samarin, V. Jirmunski etc., dar unitatea în adversitate rămîne profund instructivă. Întrucît ne priveşte, am rezuma în următoarele puncte obiecţiunile noastre :

1. Comparatismul francez de tip Baldensperger — Carré — van Tieghem tinde să transporte pe planul cauzalităţii o relaţie între două opere, care, în cele mai multe cazuri, nu e nici necesară, nici suficientă. Nu e necesară deoarece în procesul de creaţie factorii extrinseci (fie ei sociali, culturali sau biografici) nu sînt decît *ocazia* poeziei, romanului sau dramei, niciodată (sau rareori şi, oricum, indeterminabil cînd) *cauza* acestora. Nu e suficentă pentru că o operă literară veritabilă nu e produsul *unei* influenţe, ci rezultatul încrucişării a nenumărate elemente, de natură diversă şi pondere inegală. De altfel, o influenţă nici nu poate fi izolată, căci ea e rareori pură, reductibilă la un singur izvor. De obicei, transmiterea are loc difuz, prin intermediul a ceea ce am putea numi „climatul spiritual", reacţia „receptorului" avînd loc mai mult la anume impulsuri intelectuale şi afective decît la opere propriu-zise. Neglijînd aceste fapte, care s-au impus din ce în ce mai viguros conştiinţei contemporane, reprezentanţii comparatismului clasic postulează că originea unei opere e în alta anterioară, ca şi cum Alecsandri, ca să compună *Coana Chiriţa*, ar fi consultat doar bibliografie — aşa cum se deduce din ancheta lui Drouhet, în loc să privească în juru-i, la realitatea care-i scotea în cale personajul la fiecare pas !

2. Cercetarea comparatistă practicată de şcoala franceză fragmentează opera în componente, sacrificînd perspectiva totalităţii, a structurii. Dar ea ocoleşte şi valoarea estetică, deoarece are în vedere numai

---

[3] Alejandro Ciorănescu, *Principios de literatura comparada*, Universidad de la Laguna, 1964.

indici palpabili : subiectul, tema, personajele, ideile etc. În felul acesta, în centrul atenţiei apar, pe de o parte, elemente detaşate de context, care nu ne dau sentimentul individualităţii operei, iar pe de altă parte există riscul concentrării asupra a tot felul de autori obscuri şi de scrieri mediocre.

3. Noţiunea de „influenţă" implică supraestimarea factorului emiţător, ceea ce duce la înţelegerea greşită a procesului schimburilor culturale dintre naţiuni şi în genere la falsificarea ideii de creaţie literară. De fapt, natura „receptării" condiţionează influenţa şi nu invers. Factorii interni, specifici unui mediu social determinat, hotărăsc valorile care urmează a fi asimilate şi modalitatea concretă a acestei asimilări.

Cum spune Etiemble, o oaie poate deveni leu, tigru sau şarpe boa ; depinde de organismul care o digeră. De aceea, nu e de loc ciudat că o „influenţă" hotărîtoare asupra unui autor o exercită adesea o operă modestă şi nu o creaţie de prim rang şi că, în contactul dintre două literaturi, cea mai înaintată nu e totdeauna cea care rămîne creditoare.

4. Viziunea comparatismului francez e europo-centrică, chiar occidentalo-centrică, întrucît neglijează aportul popoarelor răsăritene la cultura continentului. Wellek reproşează cărţii lui Guyard şi altor studii efectuate în Germania şi Italia o tendinţă de expansionism cultural, „dorinţa de a acumula credite în favoarea unei naţiuni", dovedind că a exercitat mai multe influenţe asupra celorlalte sau, mai subtil, dovedind că propria naţiune a asimilat şi înţeles „pe maeştri străini mai deplin decît oricare alta" [4].

5. A reduce totul la „influenţe" înseamnă a limita comparatismul numai la studierea relaţiilor genetice dintre două opere sau doi autori. Dar există analogii care nu provin din influenţe : ele sînt mai numeroase decît celelalte şi, în orice caz, cel puţin tot atît de instructive, deschizînd largi orizonturi filozofice, sociologice şi antropologice. Asupra lor au atras de multă vreme atenţia oamenii de ştiinţă marxişti. Astfel, cercetătorul sovietic B. Meilah, subliniind că, „în locul invocării tradiţionale a influenţelor literare reciproce dezlegarea chestiunii genezei unor teorii analoge trebuie căutată în dezvoltarea socială care a dat naştere acestor doctrine" [5], dădea exemplul ideologiei ţărăneşti patriarhale oglindite de opera lui Tolstoi. Departe de a fi specifică Rusiei, această ideologie s-a ivit pretutindeni unde dezvoltarea capitalismului şi protestul micii burghezii s-au ciocnit cu rămăşiţele vieţii patriarhale în economia şi conştiinţa oamenilor. „Pornirile active ale maselor, în aceste epoci de cotitură, se manifestă din ce în ce mai energic, însă orînduirea, bazată pe exploatare şi pe asuprire continuă să sprijine şi să cultive în mase starea de spirit şi ideologia pasivităţii". În fiecare ţară contradicţiile îşi găsesc expresia în

---

[4] René Wellek, *Concepts of criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1964, p. 289.

[5] B. Meilah, *Lenin şi problemele literaturii ruse*, trad. S. Sanielevici, Bucureşti, 1950, p. 345.

Scanned with OKEN Scanner

forme particulare, dar esența dezvoltării și sensul procesului ideologic e același în taipinismul chinez, babismul iranian, în operele lui Tolstoi, ca și în diverse scrieri consacrate mișcărilor țărănești, cum ar fi *Jacquerie* de Merimée, povestirile lui Robert Schweichel cu privire la războiul țărănesc din Germania, *Till Eulenspiegel* al lui De Coster, *Istoria unui țăran* de Erckmann-Chatrain, *Fata căpitanului* și *Istoria lui Pugaciov* de Pușkin, *Vadim* de Lermontov [6].

Un exemplu mai frapant dă Etiemble, într-o lucrare recentă [7], plină de vederi ingenioase, dar conținînd și propuneri deconcertante, dacă nu de-a dreptul himerice, de pildă, aceea de a recurge la scrisul ideografic pentru a realiza fără nici o dificultate comunicarea între specialiști. El relevă că între secolul al V-lea și al XVIII-lea s-a elaborat în China, pornind de la teme hagiografice budiste, predicate în limba vorbită, cu scopul de a converti masele, o întreagă literatură de povești realiste sau magice — așa-numitele „siao șuo" — care, prin aglutinare, multiplicare și contaminare, au născut marile romane chineze. Or, acestea sînt sincrone (aproximativ) cu primele romane europene, cu *Gil Blas*, *Tom Jones*, *Moll Flanders* etc., apărute prin sinteza picarescului spaniol, a *Decameronului* și *Nuvelelor exemplare*. Ceva mai mult — și aici lucrul începe a fi cu adevărat senzațional —, romanele europene prezintă o asemănare „scandaloasă" (cuvîntul e al lui Etiemble) în spirit, tehnică și ton cu romanele chinezești, create fără îndoială în afara oricărei influențe occidentale.

Avînd în vedere obiecțiile formulate mai sus, dezvoltările actuale ale teoriei literare, ca și adîncirea ideilor noastre privind latura antropologică și de psihologie socială a creației, ne propunem să schițăm, în cele ce urmează, o modalitate mai cuprinzătoare și mai adecvată de definire a obiectului literaturii comparate. În centrul considerațiilor noastre așezăm noțiunea de „concordanță". Zicem că două opere sînt concordante cînd oferă între ele o analogie oarecare, indiferent de natura și de gradul ei. Dacă între două opere nu există nici un fel de raport, nici direct (asemănare de personaje, conflict, temă, stil, manieră etc.), nici indirect (apartenență la aceeași specie, aceeași cultură națională sau curent literar etc.), atunci spunem că operele respective sînt neconcordante și, prin forța lucrurilor, ies din sfera literaturii comparate (căci prima condiție în efectuarea unei comparații rezidă în comensurabilitatea termenilor puși în relație).

Concordanțele pot fi examinate din două puncte de vedere : după intensitatea asemănării și după originea lor. Din punctul de vedere al

---

[6] Ibidem, p. 341—342.

[7] Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, 1963. Lucrarea a fost recenzată de noi în „Contemporanul" din 10 noiembrie 1965.

Scanned with OKEN Scanner

intensităţii asemănării, concordanţele pot fi de trei tipuri : *reproductive*, *interferente* şi *analogice*.

Reproductive — cînd cele două opere sînt, una în raport cu cealaltă, în poziţia de model şi copie sau de prototip şi variantă (De exemplu : poezia *Gelozie* de Negruzzi e o imitaţie după Millevoye ; *Electra* maghiarului Petre Bornemisza (1958) e o imitaţie după Sofocle.)

Interferente — cînd există o asemănare de temă, subiect, personaje etc., dar contextele întregi diferă. (De exemplu : *Luceafărul* lui Eminescu în raport cu basmul lui Kunish ; *Electra* lui Giraudoux şi trilogia lui Eugene O'Neill în raport cu dramele antice ale lui Eschil, Sofocle şi Euripide etc.).

Analogice — cînd asemănarea e de tonalitate generală, de atmosferă, de viziune. (Exemplu : două opere aparţinînd aceleiaşi şcoli ; analogia e posibilă şi în cazul unor genuri literare diferite, chiar şi pentru arte diferite : astfel, o nocturnă de Chopin poate fi pusă alături de o elegie lamartiniană, statuia barocă a lui Bernin : *Transverberaţia sfintei Thereza* lîngă poemul lui Malherbe, *Lacrimile sfîntului Petre* etc.) Specific concordanţelor de tip analogic e coeficientul de improbabilitate şi infinitatea lor prezumtivă. În adevăr, analogiile sînt cîteodată secrete ; descoperirea lor atîrnă de punctul de vedere al examinatorului şi de sagacitatea lui. Două romane, să spunem *Dans le labyrinthe* de Alain Robbe-Grillet şi *Adolphe* de Benjamin Constant, par a nu prezenta între ele nici un fel de legătură ; un critic care face istoria romanului francez le va subsuma însă, deopotrivă, categoriilor de „romane" şi de „franceze" ; şi oare putem fi siguri apriori că nu e posibil să se arunce şi o altă punte între cele două opere ? Referindu-se odată la însemnătatea detaliilor concrete biografice în istoria literară (ne-ar fi de vreun folos dacă s-ar descoperi notele de plată pentru spălatul rufelor lui Shakespeare ?), T. S. Eliot prevenea împotriva tendinţei de a adopta o atitudine superior ironică : „Să nu ne grăbim să dăm sentinţe definitive cu privire la lipsa de rost a unor cercetări, căci există totdeauna o şansă că va apărea un geniu care va şti în ce mod să le folosească" [8]. Cu atît mai mult putem spune că pentru o facultate asociativă de mari proporţii — şi în critica românească un exemplu strălucit îl oferă G. Călinescu — există totdeauna posibilitatea transferului din zona neconcordanţelor în cea a analogiilor. Bineînţeles, pericolul arbitrarului rămîne totdeauna potenţial.

Trecem acum la descrierea concordanţelor din punctul de vedere al originii lor. Din această perspectivă distingem două tipuri principale : *dependenţe* (filiaţii) şi *paralelisme* (omologii).

Dependenţele constituie aşa-zisele „influenţe" ; ele nu sînt impulsuri de la „emitent" către „receptor", ci opţiuni ale receptorului, fie directe (preluări identificabile ca sursă, efectuate conştient), fie indirecte (reminiscenţe ; depozitări de nuanţă afectivă, formate inconştient). În meca-

[8] Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*. Selecţie, prefaţă, traducere şi note de Virgil Nemoianu, Bucureşti, 1966, p. 238.

nismul lor intim — după cum a arătat Baldensperger şi am încercat mai de mult s-o dovedim şi noi [9], „influenţele", mai exact „opţiunile" sau „alianţele", cum le denumea regretatul Tudor Vianu), reprezintă un import de valori consubstanţiale, aflate însă pe o treaptă mai avansată de expresivitate (dacă e vorba de literatură artistică). Prin natura lor, ele nu implică nimic peiorativ. Căci e perfect posibil ca o operă străină să furnizeze elemente care să se integreze într-o nouă structură, esteticeşte superioară, sau să constituie un simplu prilej de excitaţie, permiţînd cristalizarea propriului univers lăuntric. Se ştie doar că adesea drumul cel mai scurt către noi înşine trece prin alţii.

Am putea chiar clasifica dependenţele în funcţie de modalitatea utilizării operei prototip. În acest sens am avea : dependenţe de *infiltraţie* — cînd sînt selecţionate elemente periferice ; de *asimilaţie* — cînd e vorba de receptări mai largi (adaptări, localizări) ; de *catalizare* — cînd opera prototip acţionează ca ferment sau îndeplineşte rolul de pretext (fie prin emulaţie ,fie prin contestare).

Comparatismul francez studiază în mod exclusiv aceste raporturi de dependenţă, literatura chestiunii e deci foarte bogată şi de altfel în comunicarea de faţă nici nu avem posibilitatea de a stărui. Ne mulţumim doar să citäm declaraţia peremptorie a lui J. M. Carré, din prefaţa cărţii lui Guyard, de care am vorbit : „Literatura comparată e o ramură a istoriei literare ; ea este studiul relaţiilor spirituale internaţionale, al raporturilor de fapt care au existat între Byron şi Puşkin, Goethe şi Carlyle, Walter Scott şi Vigny, între operele, inspiraţiile, eventual vieţile unor scriitori aparţinînd la mai multe literaturi" [10].

Dar tot atît de interesante pentru ştiinţă sînt concordanţele care nu provin dintr-o relaţie istorică, simetriile numite de noi *paralelisme* sau *omologii*. Unele paralelisme sînt *sincronice* şi se explică prin identitatea (sau similitudinea) mediului istoric şi cultural [11]. Aşa, de pildă, marile curente literare şi artistice care se răsfrîng asupra întregii Europe (romantismul, clasicismul, în parte chiar barocul) rezultă mai puţin din raporturile genetice de dependenţă şi mai mult din evoluţia comună (sau foarte apropiată) a culturilor europene.

Gongora în Spania, Marino în Italia, Lyly în Anglia creează marinismul, gongorismul şi euphuismul, trei tipuri de stil alambicat şi preţios. Dincolo de particularităţile proprii fiecăruia, o trăsătură comună frapantă : artificiul şi tendinţa barocă. Cei trei scriitori n-au fost în legătură — cum explicăm atunci analogia ? Evident, prin unitatea culturilor naţionale

---

[9] Paul Cornea, *Cîteva observaţii asupra problemei influenţelor străine în lumina concepţiei marxiste*, „Viaţa românească", nr. 2, 1960.

[10] M. F. Guyard, *op. cit.*

[11] Sovieticul V. Jirmunski şi maghiarul I. Şäter le denumesc „analogii tipologico-istorice". Directiva spre cercetarea „paralelismelor" şi-a găsit o expresie clară şi în studiul *Conceptul de literatură universală şi comparată* din volumul cu acelaşi titlu al lui Al. Dima, Bucureşti, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

respective. „Totul se petrece — scria L. Cazamian — ca şi cum popoarele de civilizaţie avansată, supunîndu-se unei legi a dezvoltării morale spontane, sub efectul adjuvant al unei analogii crescînde de condiţii istorice, ar tinde către o similitudine generală a etapelor, în cadrul căreia influenţele propriu-zise de la un popor la altul n-ar juca decît un rol minim şi superficial“ [12].

Un alt tip de paralelism e cel *tipologic,* la care asemănările nu decurg din sincronie sau, mai exact, se produc şi în afara acesteia. E vorba de situaţii repetate la decalaje de timp (naşterea mai tîrzie a romantismului în ţările Europei răsăritene) sau de asemănări ca aceea dintre romanele chineze şi europene, citată de Etiemble, explicaţiile prin teoria marxistă a formaţiunilor social-economice, poate şi prin ipoteza unităţii antropologice a formelor imaginarului. E demn de luat în seamă că, încă în 1876, mintea răzbătătoare şi atît de fertilă în intuiţii a marelui B. P. Hasdeu observase fenomenul pe care-l discutăm, formulînd chiar şi o motivare, simplă şi cu toate astea surprinzător de plauzibilă. Constatînd marea asemănare dintre *Zburătorul* lui Heliade Rădulescu şi o poezie populară polonă, reprodusă de Waclaw z Oleska *(Piesni ludu Galicyjskiego,* Lvov, 1833), Hasdeu spunea : „Dacă poetul român şi doina poloneză se aseamănă atît de mult, nu zic în amănunte, dar în impresiunea totală pe care o produc asupră-ne, cauza este că poetul român şi doina polonă au copiat deopotrivă după natură. Copiind după natură, acolo unde natura este una şi aceeaşi, un scandinav şi un hotentot, omul cel mai cult şi un sălbatic, anticul şi modernul, oricine şi de oriunde, vor trebui să se întîlnească“ [13].

Oprim aci consideraţiile noastre. În comunicarea de faţă ne-am propus doar să punem în lumină laturile vulnerabile ale comparatismului clasic, de obedienţă Baldensperger, Carré, van Tieghem, şi să schiţăm o modalitate mai largă de a aborda literatura comparată, sub semnul conceptului de „concordanţă“. Ne propunem a dezvolta în studii ulterioare punctul nostru de vedere. Încheind, ţinem să precizăm că cele două unghiuri din care am examinat „concordanţele“, al intensităţii şi al originii, corespund — grosso-modo — cu diviziunea principală a istoriei literare într-o şcoală descriptivă şi fenomenologică şi o alta istoristă şi erudită. Cea dintîi e interesată de studiul morfologic şi neglijează geneza ; cea de-a doua se preocupă de relaţii faptice, determinabile istoriceşte, şi omite, de obicei, compararea anatomică a operelor, deci şi aprecierea de valoare.

Noi credem că unei autentice perspective de cultură îi sînt necesare ambele demersuri, ca momente succesive ale analizei globale : căci comparaţia fără istorie riscă să devină formalism, iar istoria fără comparaţie, factologie.

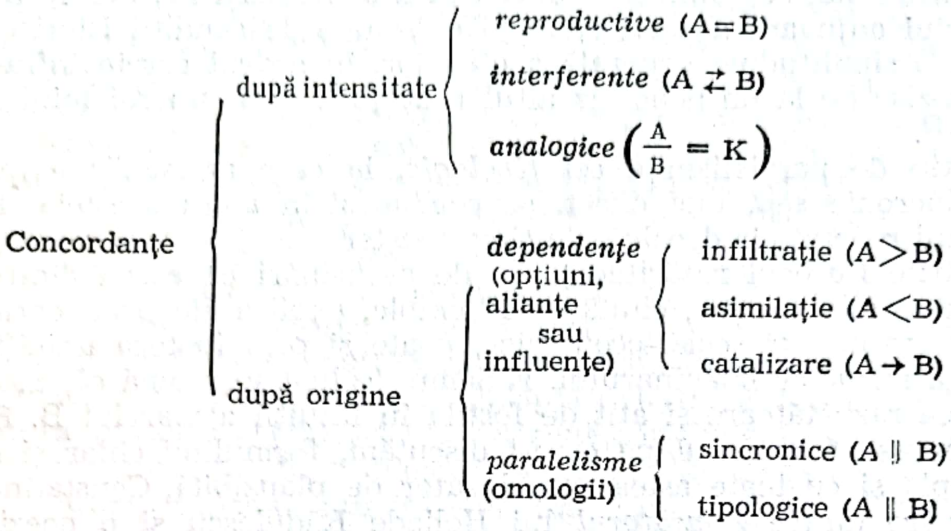
---

[12] Cit. în G. Rudler, *Les techniques de la critiques et de l'histoire littéraire en littérature française moderne,* Oxford, 1923, p. 160.

[13] B. P. Hasdeu, *Palpitaţiunile copilei.* „Columna lui Traian“. 1876, p. 375—376.

Scanned with OKEN Scanner

SCHEMA RAPORTURILOR DE CONCORDANȚĂ ÎNTRE DOUĂ OPERE : A ȘI B *



LE CONCEPT DE «CONCORDANCE» DANS LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET SES CATÉGORIES

RÉSUMÉ

L'article se compose de deux parties bien distinctes. Dans la première, l'auteur s'efforce de prouver l'insuffisance de la méthode comparative française qui s'est développée sous l'autorité d'un Baldensperger, Carré, Van Tieghem, et qui — selon lui — est dépassée par le développement de la science littéraire contemporaine. La preuve en serait l'adversité suscitée à tous les horizons idéologiques, fussent-ils structuralistes, marxistes ou stylisticiens. Contre la méthode comparative classique, tel qu'elle a été exposée par Van Tieghem et M. F. Guyard dans leurs ouvrages, en 1931 et en 1955, l'auteur formule les objections suivantes : 1) La méthode comparative française transporte sur le plan de la causalité une relation entre deux œuvres qui n'est ni nécessaire, ni suffisante d'autant plus que les soi-disant «influences» ne peuvent être isolées que dans des cas privilégiés; 2) La méthode comparative ortodone pratique la dissection des œuvres en thèmes, idées, sentiments, personnages, etc. sacrifiant ainsi la perspective de l'ensemble, de la structure ; 3) La notion d'influence falsifie le rapport émetteur-récepteur en laissant supposer qu'il s'agit d'une sorte d'impulsion allant de l'émetteur au récepteur tandis que les choses se passent exactement au contraire, car c'est le récepteur qui est

*) Schema și simbolurile pe care le utilizăm au doar rolul de a ilustra tezele articolului nostru ; e vorba de un procedeu euristic care nu trebuie judecat după alte criterii.

Scanned with OKEN Scanner

l'élément essentiel, celui qui décide du choix à faire, donc de l'influence à agréer ; 4) La méthode comparative française est europo-centrique, sinon davantage : occidentalo-centrique. 5) Réduire tout aux «influences» signifie l'exclusion du domaine comparatif des analogies (parallélismes) qui ne résultent pas de rapports historiquement vérifiables, mais dont l'étude n'en est pas moins instructive et nécessaire.

En déduisant de ces objections que la littérature comparée doit élargir ses frontières et redéfinir sa matière, l'auteur avance dans la deuxième partie de son article, une définition qui prend comme point d'appui le concept de «concordance», c'est-à-dire l'hypothèse d'une similitude quelconque entre deux œuvres en contact.

Les concordances peuvent être examinées de deux points de vue : selon l'intensité (ou la qualité) de la ressemblance et selon l'origine. Selon l'intensité il y en a trois types de concordances : *reproductives* (quand il y a imitation du modèle) *interférentes* (quant il y a ressemblance partielle mais concrétement identifiable) et *analogiques* (quand il n'y a qu'une ressemblance d'atmosphère, de vision).

Selon l'origine, les concordances se partagent en deux grandes catégories : *dépendances* et *parallélismes* (homologies). Les dépendances se classifient à leur tour en : *infiltration* (quand il y a «choix» superficiel des éléments de l'œuvre prototype), *assimillation* (quant il y a un choix plus profond et qu'on aboutit à l'adaptation), *catalyse* (quand l'émetteur agit comme enzyme ou remplit le rôle d'un prétexte incitateur). Enfin, les parallélismes sont ou *synchroniques* (en supposant une ressemblance de l'ambiance culturelle au historique) ou *typologiques* (en s'expliquant par la théorie marxiste des formations sociales et aussi en admettant l'unité anthropologique de l'imaginaire).

L'auteur précise à la fin de son article que les deux points de vue dont il s'est servi pour classifier les concordances, l'intensité et l'origine correspondent, *grosso modo*, au clivage de l'histoire littéraire entre une direction descriptiviste et phénoménologique et une autre historisante et érudite. Il pense que les deux sont également nécessaires pour arriver à une vision authentique, car la comparaison sans histoire risque de devenir simple formalisme, et l'histoire sans comparaison — simple inventaire de faits.

ИДЕЯ «СОГЛАСОВАННОСТИ» В СРАВНИТЕЛЬНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ЕГО КАТЕГОРИЯХ

РЕЗЮМЕ

Статья четко делится на две части. В первой автор стремится показать методологическую несостоятельность французского компаративизма, представленного Бальданспержe, Карре, Ван Тьегемом, который, по его мнению, отстает от развития современной литературной науки. Доводом в пользу этого мнения является то, что французский компаративизм во всех своих главных пунктах неприемлем ни для структуралистов, ни для марксистов, ни для стилистов. Автор выдвигает следующие аргументы против классического компаративизма в том виде, в котором он изложен в книгах Ван Тьегема и М. Ф. Гиара, вышедших в 1931 и 1955 годах: 1) французский компаративизм переносит в план каузальности отношения между двумя произведениями, что не является ни необходимым,

ни достаточным; 2) правоверный компаративизм практикует дробление произведений на темы, идеи, чувства персонажей и т. д., жертвуя таким образом, перспективой целого, структуры; 3) понятие «влияния» извращает связь передатчик-приемник, заставляя думать, что речь идет только о своего рода импульсе, идущем от передатчика к приемнику, между тем как в действительности происходит как раз наоборот: приемник, являясь главным элементом, предопределяет выбор, стало быть, воспринимает «влияние»; 4) французский компаративизм является центрально-европейским, даже больше, западно-центральным; 5) сведение всего и всея лишь к «влияниям» означает исключение из области сравнительного анализа аналогий (параллелизмов), которые не вытекают из могущих быть проверенными исторических отношений, но тем не менее тоже полезны и даже необходимы в исследованиях такого рода.

Подводя итог замечаниям, автор указывает на то, что сравнительное литературоведение должно расширить свои рамки и четко определить свой предмет. Во второй части статьи автор предлагает свое определение, принимая за исходный пункт понятие «соответствия», т. е. гипотезу об определенном сходстве двух вошедших в соприкосновение элементов.

Соответствие может быть рассмотрено с двух точек зрения: по интенсивности (или качеству) сходства и по происхождению. По интенсивности можно различить три типа соответствия: *репрогуктивный* (когда налицо отношения между образцом и копией), *интерферентный* (когда имеется частичное, но несомненно установленное сходство) и *аналогичный* (когда наличествует сходство атмосферы, видения).

По происхождению, соответствие делится на две большие категории: *зависимость* и *параллелизм* (гомология). Зависимость, в свою очередь, подразделяется на: *инфильтрацию* (когда имеет место поверхностный «выбор» элементов произведения — прототипа); *ассимиляцию* (когда имеет место более глубокий «выбор», доходящий до адаптации); *катализ* (когда передатчик действует как катализатор или выполняет роль возбудителя). Наконец, параллелизмы могут быть *синхронными* (это предполагает наличие сходных культурных или исторических условий) или *типологическими* (находящими объяснение в марксистской теории общественных формаций и допускающими также мнимое антропологическое единство).

В заключение автор отмечает, что отправные точки, послужившие ему для классификации соответствий, интенсивности (качества) и происхождения, в общих чертах соответствует кливажу истории литературы между дескриптивным и феноменологическим направлением и историческим и эрудированным. Автор считает, что оба они в равной мере необходимы для достижения правильного видения:ведь сравнение без истории рискует стать голым формализмом, а история без сравнения — чистой фактографией.

Scanned with OKEN Scanner

Structuralismul și literatura comparată

SORIN ALEXANDRESCU

A devenit aproape un fapt obișnuit, în evoluția științelor umaniste din ultimele decade, constatarea fenomenului de criză, fie a metodei de lucru, fie a validității rezultatelor obținute, fie chiar a justificării cercetării însăși. Ca o formă a îndoielii de sine, creatoare pînă la un punct, acest fenomen a persistat mult timp în studiile de literatură comparată, consecință directă a lărgirii necontenite a orizontului de cultură, care, treptat, făcea dificil de aplicat conceptul goetheean de *Weltliteratur*, fundat numai pe cîteva literaturi europene și puține elemente extraeuropene. Dificultățile de metodă ale literaturii comparate provin însă, în ultima vreme, și din întrebările mai generale formulate cu privire la natura fenomenului literar și la posibilitățile de abordare ale acestuia. Perplexitățile criticului literar în fața labilității textului se amplifică atunci cînd încercăm să comparăm mai multe texte, fără certitudinea de a fi sesizat definitiv și esențial chiar și numai unul dintre ele. Cu atît mai mult este dificil să întreprindem o istorie comparată a mai multor literaturi, fie și într-o singură epocă, atît timp cît nu cunoaștem exact care anume dintre fenomenele unei singure literaturi rămîne în sarcina istoricului ei literar, și ce intră în zona de studiu a comparatistului. Astfel formulată, îndoiala nu se mai referă doar la metode, ci și la obiectul literaturii comparate, susceptibil de a fi dizolvat în suma obiectelor de studiu ale unor mai mulți specialiști.

Se acceptă astăzi, în general, că un comparatist nu trebuie să se limiteze la studiul influențelor și difuziunii, ca în mai vechile lucrări ale lui Joseph Texte și Baldensperger, ci trebuie să aibă în vedere și fenomenele de evoluție paralelă din mai multe literaturi, indiferent dacă sînt datorate sau nu unor interinfluențe [1]. Studierea unor asemenea largi mișcări orizontale, pe spații mari, european, de exemplu, presupune însă un obiect de studiu cu un statut de existență paradoxal.

Literatura europeană, ca să păstrăm exemplul, este, pe de-o parte, un fapt obiectiv, rezultat al unei comunități istorice și culturale, dar, pe de altă parte, în opoziție cu literaturile naționale din Europa, este o abstracțiune, o construcție teoretică a cercetătorilor. Limitîndu-ne chiar

[1] Cf. și Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată*, București, Edit. Acad., 1967.

și la aspectul metodologic al chestiunii, trebuie să răspundem la întrebarea preliminară, cum putem configura, în acest caz, obiectul nostru de studiu ? Răspundem de obicei la această întrebare semnalînd un număr de influențe și schimburi literare dintre principalele culturi europene, urmărind teme, personaje sau procedee artistice care trec dintr-o țară în alta. Naturalismul, de exemplu, înseamnă convergența unor influențe filozofice și din științele naturii asupra romanului francez, difuziunea acestuia pe continent și în Statele Unite, receptarea și prelucrarea lui diferită în Anglia, Rusia, România etc., supraviețuirea unor elemente în romanul secolului al XX-lea și, în fine, reacțiile europene la formula zolistă. O astfel de tratare este, fără îndoială, judicioasă din punct de vedere istoric-literar și consecventă din punct de vedere al metodologiei inițiale. Rămînem însă, după părerea mea, datori cu un răspuns fundamental : ce este naturalismul ? Este teoria lui Zola sau a lui Hamlin Garland din S.U.A. ? Este romanul lui Zola sau al lui George Moore sau Bennett ? Și, în cele din urmă, dacă admitem existența unor nuanțe diferite, naționale sau chiar individuale, nu revenim la vechea formulă pseudocomparatistă, de adiționare a unor forme naționale, cu mențiunea, în plus, a schimburilor efectuate între ele, ca între niște vase comunicante, dar totuși separate ? De obicei evităm această primejdie, construind conceptul de naturalism pe baza unui minim de trăsături generale, ca dependența om/mediu, omul biologic, descriptivismul social etc. Imaginea care rezultă este destul de săracă, însă, și riscăm să găsim unele trăsături existente, cum ar fi dependența om/mediu și în alte „curente".

Structuralismul poate interveni în această dezbatere, oferind mai întîi conceptul însuși de structură, pe care-l putem defini ca un sistem omogen, organic, de relații între termenii constituenți ai unui obiect, ca și între fiecare termen și întreg. Trebuie să remarcăm de la început că, mai mult decît în oricare alt tip de cercetare literară, acest concept are o deosebită aplicabilitate în studiile de literatură comparată, tocmai pentru că acestea presupun, principial, analiza unor relații între termeni diferiți, scriitori sau literaturi. Cu alte cuvinte, dacă într-o cercetare literară de tip monografic sau de tipul analizei de text trebuie să descoperim relațiile dintre termenii constituenți, într-o cercetare de tip comparatist, relațiile constituie un dat inițial, evident, materia însăși asupra căreia se aplică efortul nostru de analiză. Acesta ar consta deci nu din descoperirea relațiilor, ci numai din sistematizarea lor, prin care se apără structura căutată. O asemenea orientare a cercetării n-o așază pe baze cu totul noi, cum s-ar întîmpla prin aplicarea structuralismului în critica literară, ci continuă, cu o nouă rigoare metodică, ceea ce se acceptă drept condiția însăși a abordării comparatiste a fenomenelor literare.

Orientarea cercetării unui curent literar spre descoperirea structurii lui rezolvă în bună parte, după părerea mea, dificultățile semnalate mai sus. Presupunînd că am aflat „structura naturalismului", aceasta ar prezenta avantajul, față de tipul mai vechi de cercetare, că se referă la

Scanned with OKEN Scanner

curent în totalitatea lui, ca urmare a însuși principiului de lucru, nu la anumite forme particulare de realizare, și că oferă, în același timp, indicii sistematice asupra relațiilor dintre aceste forme particulare, adică tocmai asupra schimburilor literare dintre culturile care au înregistrat momentul naturalist. Aflarea structurii unui curent literar răspunde deci unor cerințe fundamentale în literatura comparată modernă : descoperirea unității unor fenomene literare pe arii geografice mari și sesizarea specificității unităților (naționale) componente. De asemenea, vechea primejdie a adiționării unor unități distincte dispare, pentru că o cercetare structurală corectă urmărește, ca și vechiul gestaltism în psihologie, nu o sumă de elemente, ci organizarea lor similară, funcțională și relațională, la nivelul întregului.

Dacă, în principiu, utilitatea cercetării structurale în literatura comparată pare evidentă, dificultățile și dilemele încep în momentul găsirii unor metode practice de lucru. Se impune aici, mai întîi, căutarea unor modele ale cercetării în alte domenii științifice, după principiul general că, dată fiind similaritatea dintre două obiecte diferite, studierea unuia poate oferi date utile pentru cunoașterea celuilalt. Matematica, logica, lingvistica sau antropologia ne pot oferi asemenea modele de lucru. Ar trebui însă, mai întîi, învinsă prejudecata după care faptul literar este ireductibil scientific, fiind eminamente și integral inefabil, iar actul critic nu poate fi, atunci, decît un act de intuiție pură. Fără a intra în amănuntele unei discuții pe această temă, care nu și-ar avea locul acum, amintesc numai că, după părerea mea, structuralismul în literatură nu desființează funcția intuiției, ci încearcă numai să sistematizeze materialul asupra căruia aceasta se va aplica, sperînd, totodată, ca tocmai prin revelarea organizării „secrete" a unui text să evidențieze inefabilul lui, într-adevăr ireductibil, ca o esență ultimă și pură, care se refuză altui contact decît cel intuitiv.

Revenind la modelele de lucru posibile, aș dori să menționez cîteva din domeniul lingvisticii pe care le consider utile. Mai întîi, în fonologie, conceptul de fonem, definit printr-o serie de trăsături distinctive [1], respectiv prin prezența sau absența lor, care determină apariția unor relații de diferite tipuri între clasele de sunete. Consoana [*t*], de exemplu, s-ar caracteriza prin trăsăturile [ocluziune] și [localizare dentală], care lipsesc însă la consoana [*s*]. Se consideră, atunci, că [*s*] și [*t*] *comută*, adică înlocuirea lor în contextul [*-ac*] produce modificări în planul conținutului, secvențele [*sac*] și [*tac*] avînd sensuri diferite. Pentru alte foneme însă, în anumite contexte, comutarea se suspendă, adică interșarjarea lor în planul expresiei nu mai produce modificări de conținut. Se studiază, de asemenea, *distribuția* fonemelor, în ce contexte adică este posibilă în limba română ocurența fiecărui fonem și în ce poziție, la inițiala, finala sau mijlocul

[1] R. Jakobson, N. Halle, G. Faut, *Preliminaries to Speech Analysis*, Massachusetts Institute of Technology, 1955.

cuvîntului. În fine, se studiază variantele sonore și reducerea lor la invariante : palatalizarea consoanei labiale [*p*] în [*k'atră*] „piatră" nu înseamnă apariția unui fonem nou [*k'*], ci a unei variante a fonemului [*p*]. În felul acesta se obține sistemul fonologic al unei limbi, constînd din totalitatea invariantelor ei, definite prin relațiile pe care acestea le contractează între ele și prin locul lor în sistem.

Ce analogii am putea găsi între această „situație" fonologică și cele din literatura comparată ? Mai întîi, este posibil, pe anumite genuri și epoci literare, să obținem o serie de trăsături distinctive, pe calea „segmentării" semnificațiilor legate de unele personaje sau conflicte recurente. Pentru o tipologie a personajelor, aceste trăsături ar fi psihice sau morale, pentru o tipologie a conflictelor ar fi mai ales sociale. De altfel criteriile însele pot fi mai multe, și în funcție de ele tipologiile variază ; este important însă de reținut, de la caz la caz, acel criteriu și acea tipologie cu maximum de relevanță estetică. Evident, pentru clasicism, sau chiar romantism, aflarea unor asemenea trăsături este ușurată de construcția liniară a personajelor, în virtutea unei psihologii clasice, în timp ce pentru romanul modern, labilitatea personajelor îngreuiază efortul cercetătorului. În principiu, stabilirea inventarului de trăsături trebuie să urmărească principiul după care acestea să fie terminale (ireductibile), distincte și în număr cît mai mic, pentru ca analiza să fie economică. Primejdia operației stă în tentația stabilirii arbitrare, subiective a unor trăsături „general-valabile". Ea ar trebui, de aceea, pornită de la analiza concretă a cîtorva personaje reprezentative pentru un scriitor, apoi a altor scriitori înrudiți și numai după aceea ar putea trece la faza comparării rezultatelor, reținîndu-se trăsăturile cele mai frecvente. Deși anevoioasă, această muncă preliminară ne-ar putea ajuta să realizăm un fapt foarte important : stabilirea personajelor invariante și a personajelor variante, reductibile la primele. Să ne gîndim numai ce însemnat pas înainte pentru cunoașterea lui Balzac ar avea stabilirea unui număr limitat de tipuri, adevărate „obsesii" ale scriitorului, în jurul cărora s-ar cristaliza sutele de variante refăcute în *Comedia umană* ! Stabilirea unor asemenea clase de personaje ar permite, în continuare, analiza relațiilor dintre ele, încît în cele din urmă am putea defini un tip (clasă) prin prezența și absența unor trăsături distinctive, prin relațiile contractate cu restul claselor din ierarhie și prin funcția acesteia în contextele diferite ale claselor sau grupurilor din clase. La Stendhal, de exemplu, pare evident că există două tipuri feminine, unul al D-nei de Rênal, altul al Mathildei de la Môle, pe care le reîntîlnim și în *La Chartreuse de Parme* și în *Lucien Leuwen,* dar definirea lor mai exactă ar spori dacă am putea stabili modul de comportare în anumite contexte (personaje sau grupuri de personaje), în care unele dintre trăsăturile lor distinctive n-ar mai funcționa, în sensul că s-ar suspenda comutarea lor cu alte tipuri de personaje. Personal, am studiat această problemă,

Scanned with OKEN Scanner

în cadrul unei cercetări mai ample despre opera lui Faulkner, stabilind un număr de clase de personaje, trăsături și tipuri de relație. De exemplu, tipul aristocrat (John Sartoris, ori Thomas Sutpen) comută cu tipul negru, în sensul că, în orice context (conflict, grup de personaje, situație în sens larg), înlocuirea unui personaj dintr-o clasă cu un personaj din cealaltă clasă ar produce mari perturbații de conținut. Într-un singur context însă opoziția celor două clase se neutralizează, comutarea lor se suspendă, anume în contextul metisului. Oricare personaj alb poate fi înlocuit cu oricare personaj negru, rezultatul va fi același : respingerea necondiționată, mergînd uneori pînă la linșaj, a metisului, ostracizat din ambele comunități rasiale. Faptul este semnificativ pentru definirea relațiilor umane din Yoknapatawpha, ținutul fictiv creat de Faulkner, ca și pentru definirea metisului ca unul dintre eroii tragici tipici în opera scriitorului american.

Este evident că, în momentul în care am avea stabilite asemenea analize ale operelor lui Balzac, Stendhal, Dickens, Thackeray, Tolstoi, Cehov etc., am putea relativ ușor compara datele obținute, pentru că metoda de lucru ar fi absolut omogenă. Ar rezulta atunci un anumit număr de tipuri recurente în întreaga Europă și ele ar constitui un *prim inventar structural al personajelor realismului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.* În faza actuală a cercetărilor noastre, cunoaștem pe cale intuitivă cîteva tipuri care circulă în mai multe literaturi ale momentului respectiv, ca arivistul, căutătorul de adevăr, artistul în contradicție cu epoca burgheză și încă cîteva, dar nu putem defini decît foarte vag restul tipurilor, nu știm nici măcar cam cîte ar putea fi acestea, aproximativ, nu știm dacă unele nu aparțin și romanului romantic (ocnașul, *the outlaw,* care încearcă reintrarea în societate, la Dickens, Hugo și Balzac) și nu cunoaștem relațiile dintre tipuri. O asemenea tipologie structurală nu s-ar putea opri însă numai la tipurile recurente, ea ar înregistra și pe cele cu o circulație „locală", tocmai pentru că acestea pot fi reprezentative pentru o literatură sau un grup de literaturi. Țăranul sau intelectualul rus ar putea constitui, probabil, o unitate cu țăranii și intelectualii literaturilor est-europene, pe cînd aceleași tipuri în literaturile occidentale ar fi realizate în chip diferit, rămînînd ca o problemă deschisă încadrarea lor în același tip, ca variante, sau desprinderea în tipuri diferite.

Este evident că asemenea tipologii ar putea fi construite nu numai pentru personaje, ci și pentru teme și motive epice, conflicte, scheme de comportament uman, tipuri de narațiune etc. Orice nivel al operei literare poate fi integrat într-o anume paradigmă cu elemente aparținînd aceluiași nivel în alte opere literare. Treptat s-ar putea ajunge la o analiză amplă, la toate nivelele, a unui curent sau epoci literare, culminînd într-o „structură a structurilor", formula cea mai generală și completă de caracterizare a acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetarea structurală pornind de la modelul fonologic sugerat mai sus n-ar face decît să introducă o sistematizare logică, pe baza unei metode unitare și consecvente, într-o materie pe care o cunoaștem, deocamdată, destul de superficial și fragmentar. Avînd în vedere mereu sistemul unui curent, structura degajată prin relațiile dintre termenii constituenți, putem aplica însă și alte modele. Teoria mulțimilor, din matematică, ar avea o mare aplicabilitate, ca și teoria probabilității, determinînd, de exemplu, probabilitatea de apariție într-un context format din N clase a unei clase P.

Această observație deschide însă drumul cercetării structurale a influențelor literare. Sînt multe cazuri în care nu putem determina pe cale istorico-literară un fapt de influență. Constatăm însă, într-un anumit moment al evoluției unui scriitor, apariția unui motiv liric ori a unui tip de personaje cu totul inedit, în sensul că nu există în sistemul său literar precedent. Dacă elementul nou este treptat integrat în sistem sau determină modificarea sistemului însuși, atunci este probabilă inovația scriitorului însuși ; dacă elementul nou rămîne permanent incompatibil cu sistemul, avem de-a face, aproape cu siguranță, cu un caz de influență literară. Byronismul unor poeți români ca M. Zamfirescu sau elementele eminesciene la Vlahuță sau Tradem (Traian Demetrescu) reprezintă asemenea cazuri evidente.

Se știe că una dintre deficiențele fundamentale ale structuralismului constă în incapacitatea sa de-a judeca evoluția în timp a fenomenelor. Cred însă că, în literatura comparată, corecția indicată încă de formaliștii ruși, că sincronia implică diacronia, poate fi luată în considerație. Orice moment literar cuprinde o serie de elemente dominante, *definitorii*, o serie de elemente desuete ori arhaice, aparținînd unor momente trecute, ca și o serie de elemente noi, care vor deveni dominante abia într-un moment consecutiv. Nu putem cerceta diacronia, adică evoluția de la momentul trecut la cel viitor, dar putem cerceta sincronia, momentul prezent. Presupunînd că am determinat sistemul poeziei romantice, vom degaja cu oarecare ușurință elemente din poezia primei jumătăți a secolului al XIX-lea, care *nu* intră în acest sistem, opunîndu-se acestuia, fie pentru că aparțin sistemului clasic precedent (abstracție făcînd de poezia preromantică), fie pentru că anunță sistemul poeziei simboliste sau parnasiene. Atunci, menținînd cercetarea pe o perioadă dată, putem observa relațiile dintre elementele sistemului S_1 cu cele din S_0 sau S_2, și tocmai aceste relații explică, într-un soi de racursiu, trecerea de la S_0 la S_1 și apoi la S_2. Literatura comparată, prin faptul că cercetează arii literare întinse, cred că poate aplica acest principiu metodologic mai mult decît oricare altă disciplină umanistă. O asemenea cercetare structurală a unei epoci literare ar putea explica tocmai procesul subtil de modificare al spiritului epocii, al esteticii și gustului, al evoluției formelor literare, atît de dificile azi în cercetările de istorie literară.

Scanned with OKEN Scanner

LE STRUCTURALISME ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE

RÉSUMÉ

Définissant le concept de structure en tant que système homogène, organique de relations entre les termes constitutifs d'un objet, ainsi qu'entre chaque terme et l'entier, l'auteur considère que l'application du structuralisme dans la littérature comparée pourrait se réaliser par la constitution de certaines typologies de personnages, thèmes, motifs, conflits, schèmes de comportement humain, types de narrations, etc. La recherche structurale d'une époque littéraire pourrait expliquer le procès subtil de modification de l'esprit de l'époque, de l'estétique, du goût, de l'evolution des formes littéraires, etc.

СТРУКТУРАЛИЗМ И СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

РЕЗЮМЕ

Определив понятие структуры как гомогенную, органическую систему отношений между составляющими терминами одного предмета и между каждым термином в отдельности и целым, автор считает, что структурализм в литературоведении мог бы послужить созданию типологии персонажей, тем, причин, конфликтов, схем человеческого поведения, типов повествования и т. д. Структурное изучение той или иной литературной эпохи могло бы объяснить сложный процесс изменения духа эпохи, эстетики и вкуса, эволюции литературных форм и т. д.

Scanned with OKEN Scanner

Comparatismul în România

Schiță istorică și sistematică

ION ZAMFIRESCU

În marea mișcare de idei a literaturii comparatiste, atît de caracteristică în știința literară modernă, deținem și noi, românii, o parte de contribuție.

Mișcarea a pătruns în cultura română mai ales pe căi universitare. E vorba, în primul rînd, de teze de doctorat pregătite în Franța, în atmosfera de exegeză și de metodă riguroasă de la Sorbona, de la Școala normală superioară, de la École Pratique des Hautes-Etudes și de la Collège de France.

Destul de repede, mișcarea noastră comparatistă și-a înfrînt timiditatea. Nu s-a mărginit la lucrări de școală și la exerciții de metodă ori de erudiție, justificînd mai cu seamă obținerea de titluri și grade universitare, ci a îmbrățișat domenii largi, incluzînd în ele orizonturi literare, istorice și filozofice.

Ne aflăm în fața unei tradiții constituite, numărînd șapte decenii de activitate și realizări. Avem de-a face cu lucrări variate : teze de doctorat, cursuri universitare, sinteze de istorie și cultură, cercetări monografice despre scriitori și curente, studii cu caracter de contribuție la o problemă sau alta. Multe poartă titluri propriu-zis comparatiste ; au fost concepute, cercetate și elaborate sub acest unghi. Altele l-au aplicat fără să-i cunoască în mod expres doctrina. Materialul este departe de a fi depistat în întregime. Multe din contribuțiile în cauză se află răspîndite sub formă de studii, comunicări, dări de seamă, prefețe și studii introductive, rapoarte, recenzii, note, toate acestea într-o vastă rețea de publicații : în reviste de specialitate și de cultură generală (în țară și în străinătate), în „Analele Academiei", în buletine ale universităților, în volume de omagiu, în lucrări ale congreselor, în sesiuni științifice ș.a.

Încercăm, în cele ce urmează, să le grupăm într-o clasificare. Termenul, în cazul de față, este pretențios. Clasificarea presupune un criteriu ferm și o statuare științifică în consecință. Noi, însă, ne gîndim deocamdată mai mult la o ipoteză de lucru. Și anume, o ipoteză menită nu atît să ne ducă la judecăți de valoare și la stabiliri de concluzii, ci deocamdată la definirea cîmpului de explorat, la strîngerea de material și la o primă definire a acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

La fapte și procese de sub ochii noștri ne vom referi doar tangențial. Ne gîndim, mai cu seamă, la faza de pionierat. Astăzi, disciplina face parte integrantă din modul nostru de gîndire și din metoda noastră de cercetare literară. Dar, pînă a se ajunge aici, a existat o vastă muncă pregătitoare. Ordonarea propusă în comunicarea de față se referă în special la acest stadiu; faptul ne pare cu atît mai util, cu cît o bună parte din realizările vechi pe care le vom menționa își păstrează actualitatea.

Într-o primă inventariere a materialului, am putea să fixăm pentru acesta un număr de șapte categorii în care să fie inclus sistematic. Le vom indica în cele ce urmează, cu scurte opriri asupra fiecăreia.

Am începe cu lucrări privind influențele și procesele de idei din secolul al XIX-lea, în perioada de formare a statului român modern.

Începutul a fost făcut de Pompiliu Eliade, înainte de a deveni titularul Catedrei de limba și literatura franceză de la Universitatea din București. În 1898 publica la Paris *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, avînd ca subtitlu: *Les origines, — études sur l'état de la société roumaine à l'époque des règnes phanariotes;* în 1914, tot la Paris, în editura Hachette, a dat la iveală o altă sinteză: *La Roumanie au XIX^e siècle*. Amîndouă sînt lucrări de mare întindere. Prima era dedicată Școlii normale superioare de la Paris, ca omagiu din partea fostului elev; a doua a fost premiată de Academia Franceză. Influența franceză, în aceste lucrări, este privită drept pîrghia hotărîtoare, prin care vocația europeană a poporului nostru s-a putut regăsi pe sine în condițiile istorice și morale din prima parte a secolului trecut. Procesul e înfățișat cu valențele lui multiple: politică, legislație, învățămînt, viață socială, literatură. Cercetarea nu se oprește doar la ecourile produse asupra păturilor instruite ale societății noastre, ci încearcă să deslușească urmările procesului și asupra țărănimii, ca stare spirituală și materială. Conceptul de *spirit public* e luat în sensul de totalitate a opiniilor și sentimentelor comune din epocă. Influența în cauză este arătată ca fiind cu atît mai interesantă, cu cît ea s-a dezvoltat nu ca în Galia, de la un popor învingător la altul învins, ci de la un popor de mare tradiție la unul căruia abia acum împrejurările îi îngăduiau să se apropie mai în voie de ideile de patrie și libertate.

Menționăm, tot de Pompiliu Eliade, studiul *Les premiers Bonjouristes*, publicat în „Buletinul Congresului pentru extensiunea limbii franceze" de la Bruxelles, în 1905.

L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine, teza de doctorat din 1909 a lui N.I. Apostolescu, tînărul francizant, din nefericire încetat din viață înainte de a fi putut să dea măsura puterilor sale și la catedra universitară. În prefața pe care i-a scris-o Émile Faguet, acesta ținea să arate că autorul român „aduce un serviciu notoriu culturii europene", că în lumina ei romantismul apare nu ca un fapt francez, german sau englez, ci ca un fapt european.

Scanned with OKEN Scanner

În aceeași rubrică am avea de înscris încă două lucrări de autoritate. Prima : *Vasile Alecsandri și scriitori francezi* de Charles Drouhet, apărută la București în 1924. Felul în care V. Alecsandri receptează influența franceză — ținea să precizeze autorul — trece dincolo de manifestarea unui scriitor anumit ; personalitatea lui V. Alecsandri reprezintă, cu însușirile și scăderile ei, generația de intelectuali legată de revoluția de la 1848, de actul Unirii și de războiul independenței. A doua : *La Littérature roumaine à l'époque des Lumières* de D. Popovici, publicată la Sibiu în 1945, este de fapt lucrarea în care găsim premisele școlii de istorie literară întemeiate de acest învățat la Universitatea din Cluj.

Într-o a doua categorie am avea de cuprins lucrări și studii de istorie literară românească privită comparatist.

În 1904, la Paris, în „Revue des Deux-Mondes", Pompiliu Eliade publica studiul : *Grégoire Alexandresco et ses maîtres français* ; încă din 1931, N. N. Condeescu își începea cariera de comparatist cu lucrarea : *Istoria lui Alțidas și a Zelidei ; unul din primele romane franceze în limba noastră ;* N. Herescu s-a ocupat în mai multe studii de soarta lui Horațiu în literatura română ; Ștefan Ciobanu a urmărit raporturile noastre cu Rusia în două lucrări : *Dimitrie Cantemir în Rusia* (1926) și *Din legăturile culturale româno-ucrainene* (1938) ; *Poezia lui Eminescu,* studiul publicat de Tudor Vianu în 1930, prefigurează sistemul comparatist spre care ulterior acest autor avea să se îndrepte integral ; *Influența lui Hegel în cultura română* (1933), tot de Tudor Vianu, sinteză remarcabilă, urmărește ecourile acestei filozofii pe o perioadă lungă, de la Heliade pînă la dezbaterea dintre Zeletin și Lovinescu în legătură cu istoria civilizației românești ; în direcția germanistică citām cîteva contribuții ale lui Ion Sin-Giorgiu : *Deutscher Geist in der rumänischen Literatur* (Halle, 1939), *Neue deutsche Quellen bei Mihail Eminescu* (Jena, 1941), *Mihail Eminescu și Goethe* (Craiova, 1942).

Din 1934 și pînă în 1943, revista „*Studii italiene*" a cultivat spiritul comparatist cu stăruință. Citām, în ordinea apariției lor, studii ca acestea : Al. Ciorănescu : *Teatrul lui Metastasio în România* (1934) ; Mariana Rarincescu : *Duiliu Zamfirescu și Italia* (1935) ; Dan Simonescu : *Vico în cultura românească* (1936) ; Al. Marcu : *Torquato Tasso în romantica românească* (1936) ; Al. Marcu : *De la Torquato Tasso la Eminescu : coincidențe tematice* (1937) ; Alexandrina Mititelu : *Influența lui Leopardi și Carducci în poezia lui Duiliu Zamfirescu* (1937) ; M. Georgescu-Tistu : *Poetul Giuseppe Regaldi în legătură cu românii* (1938) ; Corina Ionescu : *Iulia Hasdeu și cîțiva poeți italieni* (1938) ; Al. Marcu : *Alfieri și revoluționarii noștri de la 1848* (1938) ; Al. Marcu : *Noi indicații despre Felice Orsini la Sibiu și opinia publică* (1939) ; Fr. Pall : *Date inedite privitoare la legăturile culturale italo-române din mijlocul*

secolului al XVII-lea (1939) ; N. Façon : *Benedetto Croce în cultura românească* (1939) ; Aristia Benche : *Despre soarta lui Silvio Pellico în România* (1939) ; Ioan Georgescu : *Un izvor literar al lui Petru Maior : Paolo Segneri, „Quaresimale"* (1940) ; Dan Simonescu : *Cezar Bolliac traducător din Ariosto* (1940) ; Alexandrina Mititelu : *Leopardi în critica și literatura română* (1940) ; Ecaterina Carp : *Italia în opera lui Al. Odobescu* (1941) ; C. H. Niculescu : *Giovanni Papini în România* (1940) și *O dramă românească reprezentată la Napoli în 1879* (1940) ; C. Stănescu : *Alexandru Vlahuță și Italia* (1943).

Într-o altă categorie, a treia, ar intra contribuțiile românești la studiul unor scriitori, curente și procese din literaturile străine. Menționăm : lucrările lui N. Șerban : *Leopardi et la France* (Paris, 1910), *Alfred de Vigny et Frédéric II. Étude d'influence littéraire* (Paris, 1920) ; Marie-Anne Istrati : *Victor Cherbuliez et le cosmopolitisme* (Paris, 1937) ; D. D. Roșca : *L'Influence de Hegel sur Taine, théoricien de la connaissance et de l'art* (Paris, 1928) ; studiile despre tragicul vieții în literatura franceză din perioada celui de-al doilea imperiu ale lui N. I. Popa ; Al. Ciorănescu : *Arioste en France. Dès origines à la fin du XVIII^e siècle* (Paris,1939) ; mai multe studii ale lui N.N. Condeescu : *Sistemul lui Galilei și opinia publică franceză* (Buc., 1942), *Contributions à l'étude de la fortune littéraire du Cavalier Marin en France* (Buc., 1943), *Le paradoxe bernesque dans la littérature française de la Renaissance* (Buc., 1944).

În categoria a patra am cuprinde studiile asupra *motivului* care circulă, înțelegînd prin acesta : teme, tipuri, legende. În această direcție, Tudor Vianu a trasat în ultimii ani directive sigure : mitul prometeic, lumea ca teatru, ideea de geniu, dezvoltările din lucrarea *Arghezi poet al omului* ș. a. S-ar include, tot aici, încă două lucrări ale lui N. N. Condeescu : *Concepții apusene despre omul ideal, de la Renaștere pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea* (Brașov, 1946) și lucrarea sa de doctorat : *La Légende de Geneviève de Brabant et ses versions roumaines* (Buc., 1938).

Aceasta din urmă este o lucrare clasică de tematologie, concepută în spirit strict normalian. Într-o parte introductivă, autorul își dă seama de pericolele în care ar putea să alunece concepția tematologică. Ajunge cîteodată să acorde mai multă importanță creatorului și condițiilor istorice în care acesta lucrează decît materiei propriu-zise pe care și-a propus s-o modeleze. Planul e vast ; îmbrățișează, deopotrivă, perspectiva istorică și cea sistematică. Urmărește originea și formarea legendei în spațiul renan ; analizează versiunile latine ale legendei ; studiază pătrunderea acesteia în diferite țări europene (Franța, Italia, Spania, Olanda, Anglia) și constituirea motivului : *inocența recunoscută ;* trece în revistă transpunerile universale ale motivului în preromantism și romantism ; se oprește asupra formelor de întinerire pe care i le va imprima secolul al XIX-lea ; încearcă să caracterizeze reacțiunea față de legendă a tim-

Scanned with OKEN Scanner

purilor mai noi ; pătrunde adînc în studiul versiunilor românești, culminînd cu cea din *Măria-Sa Puiul Pădurii,* romanul lui Mihail Sadoveanu ; în concluzie, se întreabă dacă și viitorul legendei îi va fi la fel de strălucit ca trecutul. Din motive de glorie națională, e sigur că legenda va fi încă multă vreme adorată în spațiile dintre Rhin și Vistula ; se îndoiește însă că pe alte latitudini europene „virtutea ei corneliană" ar mai putea găsi o audiență egală. Comparatismul nostru de catedră înregistra, prin această lucrare, o victorie.

Categoria următoare, a cincea, poate fi rezervată unor cursuri universitare și sinteze, de felul acestora : cursul de *Istoria literaturii romanice* ținut de N. Iorga la Universitatea din București și publicat în 1920 ; cursul *Literatura română modernă ; tendințe de integrare în ritmul cultural occidental* ținut la Universitatea din Cluj între 1934 și 1940 de D. Popovici ; *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (Paris, 1938) de Bazil Munteanu, ș.a.

Pentru o altă categorie, a șasea, am propune titulatura : creația populară românească pe arii universale. Prima referire, aici, s-ar cuveni lui B. P. Hasdeu. Volumul al doilea al *Cuventelor din bătrîni,* și anume *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă,* este intitulat de autorul lui : *studiu de filologie comparată* (1880). În studiul introductiv, pe care Hasdeu îl denumește *Ochire asupra cărților poporane,* se referă la lucrările lui Göres *(Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-Wetter und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindruch bis auf unsere Zeit erhalten hat,* Heidelberg, 1807), la acelea ale lui Nisard *(Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis le XV^ème siècle jusqu'à l'établissement de la Commission d'examen des livres du colportage,* Paris, 1852), ale lui John Cheap *(The Chapman's Library : the scottish chap literature of last century, classified,* Glasgow, 1877—1878) și ale altora, stabilește paralelisme și întrepătrunderi, totul sprijinindu-se pe ideea că în literatura poporană trebuie să vedem nu doar opera nescrisă a unui popor anumit, ci „a unei ginți întregi, a umanității". Nu mai puțin, am avea de inclus în această rubrică studiile lui Ovid Densusianu despre fenomenul transhumanței, cu urmările acesteia privind formarea limbii și spiritualității române pe un larg spațiu carpato-balcanic, ca și cercetările lui N. Cartojan asupra cărților populare la români, domeniu în care cercetătorul nostru a putut să descopere, în problemă, noi și importante interferențe europene.

În sfîrșit, într-o altă categorie am avea de situat nu studii de literatură propriu-zisă, ci lucrări filozofice, însă cu implicații literare. Ne gîndim, anume : la problemele postulate și dezbătute de Lucian Blaga în *Trilogia culturii,* în felul cum filozoful culturii privește comparatist, cu aplicații la matca stilistică românească, trei spiritualități creștine : ca-

tolicismul, protestantismul și ortodoxismul ; la *Istoria civilizației românești* de E. Lovinescu, ca și la lucrarea *Burghezia română ; originea și rolul ei istoric* de Șt. Zeletin, amîndouă avînd ca punct de sprijin contextul european în care s-a petrecut procesul istoric și moral al societății noastre în secolul al XIX-lea ; la *Estetica* lui Tudor Vianu, în măsura în care găsim definite aici două concepte ale comparatismului : cel descriptiv (static) și cel explicativ, acesta din urmă pe linia dinamicii sociale ; la lucrările de estetică filozofică ale lui Liviu Rusu — *Essai sur la création artistique, contribution à une Esthétique dynamique* (Paris, 1935), *Estetica poeziei lirice* (Cluj, 1938) — cu ideea că opera de artă revelează o spiritualitate *intra-umană* nu una *supra-umană* și cu fixarea celor trei tipuri prin care se poate exprima creația artistică : *simpatetic, demonic echilibrat, demonic anarhic ;* la studiile teoretice despre creația populară ale lui Al. Dima, în punctele în care vorbesc despre caracterul ei *deschis,* despre importanța *circulației* ca element definitoriu al operei de artă populară și despre așezarea acestei arte la „confluența ecourilor mereu reînnoite ale artei primitive, cu noile sunete ale artei populare" ; la studiile lui G. Călinescu despre literaturile spaniolă și italiană, precum și la perspectivele de estetică și de filozofie a culturii în care așază o seamă de scriitori străini.

Ajungînd la momentul de față, aproape că nu am mai putea vorbi despre lucrări exprese de comparatism, întrucît situarea comparatistă a devenit de rigoare, intrînd atît ca implicație de fond, cît și ca orientare metodică în întreaga activitate de cercetare literară ce se desfășoară azi în țară, sub cupola Academiei, a institutelor, a universităților, a editurilor de profil, a Societății de științe istorice și filologice, a revistelor de specialitate, ca și a periodicelor de cultură generală.

Împărțirile amintite mai sus sînt relative. Între rubrici există corespondențe și interferențe. Oricare studiu, din cele pe care le-am menționat, poate avea tangențe cu mai multe. Repetăm : ne interesează deocamdată, nu unde am putea ajunge, ci cum să începem.

S-ar putea obiecta că am lărgit domeniul dincolo de ceea ce trebuie să însemne propriu-zis literatura comparată. Faptul, însă, ține de o situație generală. Există tendința de a se atribui literaturii comparate din ce în ce mai multe înțelesuri de filozofie a culturii și a istoriei ; în aceasta pot exista, pentru disciplina noastră, și tot atîtea perspective promițătoare, și tot atîtea pericole. Tocmai de aceea, pentru ca trierea ulterioară să devină eficace și esențială, e nevoie ca depistarea materialului să fie cît mai amănunțită și cuprinzătoare.

În concluzie : comparatismul românesc se sprijină pe o tradiție și pe un fond de realizări care pot reprezenta un capitol constitutiv în cultura românească modernă și contemporană, cu dreptul de a privi în universalitate. E necesar ca istoria lui să fie scrisă.

Scanned with OKEN Scanner

LA LITTÉRATURE COMPARÉE EN ROUMANIE
(esquisse historique et systématique)

RÉSUMÉ

La littérature comparée en Roumanie, dont les débuts remontent à environ trois quarts de siècle, s'est développée surtout dans les universités, sous l'influence des grandes institutions d'enseignement de France : Sorbonne, École Normale Supérieure, École Pratique des Hautes Études, Collège de France.

Ce développement s'est matérialisé dans une grande variété d'ouvrages, thèses de doctorat, cours d'université, synthèses d'histoire et de culture, travaux monographiques concernant des écrivains ou des courants littéraires, contributions à l'étude d'un problème, etc. Une partie de ces travaux atteignent parfois l'ampleur d'un ou de plusieurs volumes, mais la plupart d'entre eux se trouvent épars sous forme d'articles dans des revue de spécialité ou de culture générale roumaines et étrangères, ou bien dans les Annales de l'Académie, bulletins d'universités, publications de Congrès, etc.

On propose une classification non tellement en tant que formule générale et définitive mais plutôt comme une hypothèse de travail, pour faciliter le dépistage et la systématisation du matériel en vue d'une recherche plus ample. Cette classification comporte sept rubriques, mais la liste reste ouverte pour de nouvelles catégories qui pourraient apparaître sur le parcours. Ainsi avons-nous à cette première étape : I. ouvrages concernant les influences et les idées au XIXe siècle pendant la période de formation de l'Etat roumain moderne ; II. contributions d'ordre comparatif aux études monographiques des écrivains roumains et à la détermination de rapports culturels avec d'autres peuples, surtout quant à l'action assimilatrice du facteur récepteur, en l'occurrence la création littéraire roumaine ; III. contributions roumaines à l'étude des littératures étrangères ; IV. études concernant des motifs de circulation internationale ; V. cours d'université et synthèses d'histoire littéraire ; VI. études de la création populaire roumaine envisagée sur le plan mondial ; VII. œuvres philosophiques à implications d'ordre comparatif.

Soulignons que ces recherches comparatives ne se sont pas limitées à de simples exercices de systématique ou d'érudition, mais qu'elles ont contribué à la résolution de certains problèmes essentiels concernant le développement organique de la culture roumaine et de ses rapports dans l'ensemble de la civilisation mondiale.

Scanned with OKEN Scanner

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В РУМЫНИИ
Исторический и систематический очерк

РЕЗЮМЕ

Компаративистское движение в Румынии насчитывает семьдесят лет. Оно начало развиваться вначале преимущественно в университетах. Дух французской методики, представленной Сорбонной, Высшей нормальной школой, Ecole Pratique des Hautes-Etudes и Колледжем де Франс, служил главным руководством.

Работы носят различный характер: докторские диссертации, курсы лекций, синтезы по истории и культуре, монографические исследования о писателях и направлениях, исследования по отдельным вопросам. Часть этих работ входит в отдельные сборники; другие разбросаны по специальным и общественно-политическим и литературным журналам, выходящим в Румынии и в других странах, опубликованы в анналах Академии, в ученых записках университетов, в публикациях различных конгрессов и т.д.

Предлагается классификация — не как общее и окончательное решение, а скорее как рабочая гипотеза, призванная помочь выявлению материала и его систематизации в целях более обширного исследования. Классификация содержит семь рубрик и может быть дополнена в зависимости от содержания материалов, которые могут быть обнаружены, и работ, которые будут написаны. Эти рубрики следующие: I — работы об идейных влияниях и развитии идей в XIX в., в период формирования нового румынского государства; II — работы сравнительного характера по монографическому исследованию творчества румынских писателей и определению культурных связей с другими народами, причем упор делается на ассимилятивное действие рецептивного фактора, т.е. в данном случае румынского литературного творчества, III — румынский вклад в изучение зарубежных литератур; IV — исследования мотивов, имеющих интернациональное хождение; V — курсы лекций и очерки по истории литературы; VI — румынское народное творчество на международной арене, VII — философские труды с компаративистским уклоном.

В работе подчеркивается, что компаративистское движение не сводится к упражнениям, призванным продемонстрировать методы школы или эрудицию, оно существенно продвинуло вперед изучение вопросов об органическом развитии румынской культуры и ее связях с мировой культурой.

Scanned with OKEN Scanner

Un capitol din trecutul comparatisticii românești: D. Popovici

OVIDIU DRIMBA

Tudor Vianu îl considera pe D. Popovici „una dintre cele mai mari personalități ale istoriei noastre literare", un „cunoscător excepțional al literaturii române și universale", iar lucrarea sa *La littérature roumaine à l'époque des Lumières* o aprecia în astfel de termeni : „În ansamblul istoriei literare românești cartea ocupă un loc excepțional. Pentru întîia dată, după multe încercări, epoca formării literaturii noastre moderne este surprinsă în datele ei majore și interpretată în raport cu orientările esențiale ale literaturii universale". Este clar că pentru Tudor Vianu înalta valoare științifică a lucrărilor de istorie și critică literară ale lui D. Popovici era legată în mare măsură de metoda comparatistă pe care aceasta o aplică în cercetările lui : *Literatura română în epoca «Luminării»* este concepută în perspectivă de literatură comparată, și izbutește, pentru întîia dată la noi, să ridice comparativismul de la rolul modest al căutării «influențelor», la acela de a explica îndrumarea esențială a literaturii într-o anumită epocă [1].

Într-adevăr, D. Popovici — audient la Sorbona al cursurilor lui Mario Roques și D. Mornet, vorbind și recomandînd mereu studenților săi la seminar lucrările lui P. Hazard și Baldensperger, Farinelli și V. Cerny, L. Reynaud și, evident, P. van Tieghem — aplica metoda comparatistă în definirea unui scriitor român încă de la prima sa lucrare mai cunoscută [2]. Iar în laconicul articol-program al „Studiilor literare", concepția directorului revistei era astfel enunțată : „Obiectul de studiu pe care ni-l propunem este literatura română modernă, privită atît în dezvoltarea internă a valorilor ei artistice, cît și în raporturile sale cu literaturile străine. Va fi deci o revistă de Istorie literară națională și de literatură comparată pe bază românească" [3].

Prin urmare, convingerea sa era că cercetarea de istorie și critică literară aplicată la fenomenul literar românesc nu se poate dispensa de raportări comparatiste la alte literaturi cu care, în diferite momente, am

---

[1] Tudor Vianu, *D. Popovici*, în „Tribuna", IX, nr. 41 (454), din 14 oct. 1965, p. 1.
[2] D. Popovici, *Poezia lui Cezar Boliac*, în „Viața românească", 1929, nr. 11—12.
[3] *Prefață*, în „Studii literare", vol. I, Sibiu, 1942, p. VII.

Scanned with OKEN Scanner

intrat într-un fel sau altul în contact. Motivarea teoretică, D. Popovici o dă chiar în prima prelegare a unui curs universitar (al cărui titlu însuși este semnificativ pentru ceea ce el urmărea și pentru concepția sa): „Critica literară este preocupată de definirea și ierarhizarea unei valori literare, dar această valorificare nu se poate face fără individualizarea operei respective, ceea ce presupune raportare, ceea ce presupune paralele, izvoare, influențe, ceea ce presupune, în ultimă analiză, literatură comparată“ [4].

La D. Popovici, exercițiul compartist este departe de a se desfășura din ambiția sau voluptatea de a acumula și etala o erudiție spectaculoasă, care — neformulînd relații precise — să opereze în gol. Dimpotrivă, s-ar putea spune că practica sa comparatistă se distinge prin finalitatea sa precisă, prin originalitatea concepției sale comparatiste, aplicată cu ajutorul unei metode riguroase de investigație. Să încercăm cîteva precizări și distincții în legătură cu fiecare din aceste trei aspecte.

De fapt, finalitatea exercițiului său comparatist este cel puțin triplă. Mai întîi — acesta vizează individualizarea operei. În acest sens, exemple de rezultate obținute de comparatistul D. Popovici se pot întîlni la fiecare pas. Abundă, de pildă, în cursurile sale asupra lui Eminescu [5], în valorificarea operei lui Bolintineanu [6] sau în notele și comentariile la opere ale lui Heliade Rădulescu [7].

Apoi studiul comparatist al surselor și influențelor este întreprins spre explicarea și definirea scriitorului cercetat. În felul acesta, imaginea unor personalități de mărimi diferite — Eminescu, Heliade sau Boliac — apare în perspective (probabil) definitive. Eminescu „este, îndeosebi în prima parte a activității sale, un romantic de factură byroniană“ [8]. La Heliade, „nota sa fundamental caracteristică este receptivitatea“ [9]. Boliac este „un deschizător de drumuri“, „primul teoretician al romantismului în cultura română“ — dar, „legată deopotrivă de realism și de idealism, concepția lui nu și-a limpezit apele și n-a cucerit unitatea“ [10].

În al treilea rînd, practicînd cercetarea comparatistă, D. Popovici urmărește integrarea unor curente literare din România în mișcarea generală respectivă de idei a timpului, în formele general-europene ale curentelor literare respective. Astfel, studiind un capitol mare al lite-

---

[4] *Tendința de integrare în ritmul cultural occidental* (litografiat), Cluj, 1940, p. 15.

[5] *Poezia lui Mihai Eminescu* (litografiat).

[6] *Dimitrie Bolintineanu*, în „Cercetări de literatură română“, Sibiu, 1944, p. 65—103.

[7] Vezi, de ex., comentariul la *Căderea dracilor*, în I. Heliade Rădulescu, *Opere*, vol. I, București, 1939, p. 585—591.

[8] *Poezia lui Mihail Eminescu*, fasc. I (litografiat), Cluj, 1947—48, p. 8-g.

[9] *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Cartea Românească, București, 1935, p. 297.

[10] *Cezar Boliac: romantism și socialism în definiția poeziei*, în „Cercetări...“, pag. 290—291.

Scanned with OKEN Scanner

raturii noastre din prima jumătate a secolului trecut, el constată că denumirea consacrată dată acestui capitol, de „școala ardeleană", „prezintă pentru noi marele dezavantaj că particularizează total un fenomen de circulație universală : înainte de a fi un fenomen particular ardelean sau românesc, ea este una dintre manifestările ideilor «Luminării». Prezentînd studiul nostru sub denumirea *Literatura română în epoca «Luminării»*, nu facem decît să subliniem dependența fenomenului românesc de fenomenul general european [11].

Opera capitală a lui D. Popovici [12] este o magistrală demonstrație de comparatist desăvîrșit, prin care o mare perioadă literară românească este integrată în contextul cultural european. Studiile sale asupra romanticilor români, folosind investigația comparatistă, ajung astfel să explice — de pildă — pozițiile adesea contradictorii ale acestor scriitori prin faptul că „la noi preromantismul se împletește cu romantismul", iar pe de altă parte prin faptul că „reflexele luministe se prelungesc asupra literaturii române și în epoca ei romantică" [13].

Urmărirea unor curente de idei în influența lor interferentă îl duce alteori pe D. Popovici și la altfel de concluzii decît cele asupra „formelor" literare, și anume la concluzii privind conținutul moral și efectele social-politice implicate în operele în care se percep influențe eterogene, chiar de natură contradictorie : „Dacă doctrina latinistă era făcută să ducă la exacerbarea sentimentului național, contactul cu filozofia veacului al XVIII-lea era de natură să asocieze acestui sentiment și sentimentul de iubire pentru umanitate" [14]. Iar altă dată, subliniind influența ideilor sociale luministe ale josefinismului, într-un moment și într-o regiune a țării noastre unde asupra scriitorilor „școlii ardelene" acționau și influențele catolicismului, D. Popovici observă cu pertinență : „Numai grație conjucției acestor două influențe a putut fi atins acest rezultat : trezirea conștiinței naționale la românii din Transilvania. Dar, născut din ideile enciclopediștilor, acest naționalism a păstrat un contact strîns cu umanitarismul : niciodată el nu s-a exprimat în formule egoiste, niciodată el n-a cerut supunerea elementelor alogene elementului românesc" [15].

Cu aceasta ne apropiem mai mult de aspectul, poate cel mai important : originalitatea concepției comparatiste a lui D. Popovici.

Un prim punct, fundamental, al acestui aspect îl enunța D. Popovici clar : „Literatura comparată presupune studiul problemelor sociale" [16].

---

[11] *Etape în dezvoltarea literaturii române*, în Transilvania", an. LXXV, nr. 8—9, p. 15.

[12] *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, Centrul de studii și cercetări privitoare la Transilvania, 1945.

[13] *Romantismul românesc*, în „Tribuna", IX, nr. 49 (462), din 9 dec. 1965, p. 2.

[14] *Contribuția românilor din Transilvania la literatura română*, în „Transilvania", LXXIII (1924), nr. 7—8, p. 521.

[15] *La littérature roumaine de Transylvanie au dix-neuvième siècle*", în „La Transylvanie", Acad. Română, București, 1938, p. 670.

[16] *Tendința de integrare . . . . .*", p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, o caracteristică esențială a personalității lui D. Popovici — în același timp un merit și un avantaj — a fost o foarte temeinică cunoaștere (cel puțin pentru perioadele pe care le-a studiat) a istoriei ideilor filozofice și sociale. Îndeosebi capitolul ideologiei filozofice și sociale a „secolului luminilor" și cel al socialismului utopic îi erau foarte familiare. Ca urmare, consecvent principiului: „Literatura comparată presupune studiul problemelor sociale", lucrarea sa asupra *Ideologiei literare a lui I. Heliade Rădulescu* a fost dublată de o altă operă, caracteristică pentru concepția istoricului literar [17], în care cerceta circulația ideilor sociale de proveniență apuseană în România, atît în lucrările cu caracter social ale lui Heliade, cît și în relațiile lor cu operele literare ale scriitorului muntean. Dar, urmărind circulația ideilor sociale și influența lor asupra operelor literare respective, D. Popovici nu neglijează niciodată condițiile concrete locale. Astfel, vorbind despre răspîndirea apreciabilă a saintsimonismului și fourierismului în cultura românească, el adaugă numaidecît o precizare: „Oricît de utopic, socialismul acesta se realiza din realitate și ajungea uneori la analiza ascuțită a stărilor economice ale românilor" [18].

Cu tact și măsură, cu o vastă informație și o perfectă rigoare utiliza deci D. Popovici metoda comparatistă în cercetările sale. Tactul și măsura îi interziceau de asemenea să supraestimeze rolul, aportul pe care-l poate însemna comparatismul în cercetarea literară. Textul care urmează este foarte elocvent în acest sens: „Nu vom avea candoarea să afirmăm că, prin ancorarea la această concepție (comparatistă. — *n.n.*), problema cercetării literare și-a căpătat soluția ei definitivă. Stabilind aderențele internaționale ale unei opere literare, literatura comparată ne dă prilejul să integrăm un scriitor sau o temă unui curent literar de largă circulație; ea ne dă însă în același timp și prilejul să individualizăm, prin raportare la scriitorii care l-au influențat sau la aceia înrudiți spiritualicește cu el, un scriitor anumit. Nimic mai firesc în cazul acesta decît ca o operă literară să se îmbărbătească din experiența literară străină. Dar o astfel de operă nu există numai internațional, ci și național. Ea aclimatizează valorile străine, le localizează, le face să capete un sens național. Este un proces de transfuzie, ale cărui rezultate nu se fac simțite în bine decît în măsura în care noile elemente și-au pierdut valoarea lor autonomă, încorporîndu-se definitiv în vechiul organism. Și cercetătorul literaturilor are îndatorirea să urmărească transfigurarea aceasta de valori" [19].

În continuare, D. Popovici previne asupra greșelii în care de atîtea ori au căzut comparatiștii, de a fi neglijat ceea ce am putea numi „personalitatea artistică" a operei literare: „Practica literară comparată accen-

---

[17] *Santa Cetate. Între utopie și poezie*, Edit. Inst. de ist. lit. și folclor, 1935.
[18] *Romantismul românesc*, loc. cit.
[19] *Evoluția concepției literare a lui G. Bogdan-Duică*, în „Cercetări de literatură română", p. 257—258.

tuează în mod deosebit de puternic elementele intelectuale ale unei opere. Ele s-au dovedit a fi cele mai consistente, acelea care pun un frîu strîns elanului către ipotetic şi aproximativ. Dar [...] adevărata valoare a unei opere de artă nu trebuie căutată în elementele logice sau afective de fond, ci în expresia pe care artistul ajunge s-o dea acestora". Nici limitarea cercetătorului doar la elementele logice, ideologice, n-o acceptă deci D. Popovici, nici limitarea acestuia doar la stabilirea „relaţiilor istorice în care sînt ţesute elementele unei opere literare", deşi acestea îşi au, evident, importanţa lor. Cercetarea istoricului şi criticului literar însă trebuie — servindu-se în acest sens şi de mijloacele comparatismului — să se concentreze şi asupra formei artistice a operei : „Opera de artă se impune atenţiei noastre în aceeaşi măsură prin forma sa : crescută organic pe un anumit conţinut, forma este elementul de căpetenie chemat să individualizeze acea operă. În felul acesta, studiul ei este destinat să ne dea înţelegerea mijloacelor prin care, pornind de la date generale, un scriitor izbuteşte în cele din urmă să cucerească autonomia creaţiunii sale. Şi literatura comparată, care a fost şi care continuă încă să fie studiul *dependenţelor de fond*, trebuie să-şi lărgească sfera preocupărilor sale şi să devină în acelaşi timp studiul *diferenţelor de expresie*" [20].

În ultimele cuvinte ale acestui citat sîntem înclinaţi să interceptăm şi o aluzie la limitele şcolii comparatiste franceze şi o subliniere a preocupării lui D. Popovici pentru „studiul diferenţelor de expresie". Este şi acesta un aspect care va trebui cercetat, al contribuţiei deosebit de importante pe care D. Popovici a adus-o comparatisticii româneşti.

UN GRAND REPRÉSENTANT DE LA LITTÉRATURE COMPARÉE DE ROUMANIE : D. POPOVICI

RÉSUMÉ

L'historien littéraire roumain, D. Popovici, ancien professeur à l'Université de Cluj, a été, du temps de ses études en Sorbonne, l'élève des plus illustres représentants de la littérature comparée. Fervent adepte de la méthode comparative il l'a utilisée à peu près dans toutes ses études d'histoire litteraire, pour mettre en relief l'individualité complète de l'œuvre étudiée, pour expliquer la formation et dégager la personnalité de l'écrivain, de même que pour intégrer certains moments de la littérature roumaine dans le contexte idéologique littéraire

[20] *Op. cit.*, p. 259.

européen. Pour lui «la littérature comparée présume l'étude des problèmes sociaux», ainsi que l'étude des conditions générales culturelles, mais sans surestimer pour autant le rôle de la méthode comparative dans la recherche littéraire, pour laquelle il souligne l'importance primordiale des conditions locales historiques, culturelles et littéraires, tout comme le sens national de l'œuvre. Il utilise également les procédés comparatifs pour définir et expliquer les formes artistiques, propres, inaliénables de l'œuvre car, selon lui, l'historien et le critique littéraire ne peuvent se dispenser de la méthode comparative, l'étude «des dépendances de fond» devant être nécessairement complété par l'étude «des différences d'expression».

ГЛАВА ИЗ ПРОШЛОГО РУМЫНСКОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ: Д. ПОПОВИЧ

РЕЗЮМЕ

Известный румынский историк-литературовед Д. Попович, бывший профессор Клужского университета, имел солидную компаративистскую подготовку, полученную во время прохождения обучения в Сорбонне. Начиная с первых и до самых последних своих трудов по истории литературы, он строго и последовательно пользовался сравнительными методами, с помощью которых прослеживал индивидульность исследуемого произведения, давал объяснения и определения того или иного писателя, проникал в суть современных ему литературных течений и направлений в Румынии и в Европе. С точки зрения Д. Поповича, «сравнительное литературоведение предполагает изучение социальных проблем» и культурных условий. Однако он не переоценивал роли компаративистики в литературном исследовании, выдвигая на первый план локальные условия и национальный смысл произведения. Д. Попович использовал приемы сравнительного анализа также для определения и объяснения неотъемлемых художественных форм произведения. В этом смысле для исследователя литературы, который не может отказаться от компаративистского метода, рассмотрение зависимостей сущностей непременно должно дополняться изучением «зависимостей выражений».

Scanned with OKEN Scanner

Premisele teoretice ale „noii critici" franceze raportate la reacția antipozitivistă în critica mondială a secolului al XX-lea

MATEI CĂLINESCU

Foarte vii discuții se poartă astăzi — nu numai în Franța, dar și în alte țări — în legătură cu ceea ce a căpătat numele, extrem de vag de altfel, de „nouvelle critique", formulă care desemnează nu atît o mișcare de idei unitară, cît mai degrabă, un fel de steag de luptă sub fluturarea căruia s-au grupat adversarii criticii numite, la fel de vag, „pozitivistă", „universitară" ori, pur și simplu, „veche"; nu un ideal comun, deci, ci un dușman comun este principiul unității de acțiune — fără îndoială, doar temporară — a „noilor critici", adepți mai degrabă ai unui program negativ și polemic. Dar cum o comunitate, fie ea închegată și sub semnul exclusiv al negației, este totuși o comunitate, fenomenul „noii critici" merită să fie examinat în caracteristicile lui globale, făcîndu-se deocamdată abstracție de ceea ce îi diferențiază (o diferențiere care ajunge uneori pînă la pragul contradicției) pe cei ce-l reprezintă, cu atît mai mult cu cît ne propunem să privim acest fenomen nu izolat, în limitele doar ale culturii franceze, în cadrul căreia se manifestă, ci dintr-un punct de vedere comparativ, raportîndu-l la sfera internațională a dezbaterilor asupra metodelor criticii din secolul nostru. Considerată dintr-un astfel de unghi, noua critică franceză — independent de realizările ei practice în ordinea interpretării literare, care pot fi și sînt uneori extrem de interesante — ne apare cu mult mai puțin *nouă* în premisele ei teoretice decît o bănuiesc partizanii ei cei mai lucizi; căci, încercînd să-i fixăm locul în contextul evoluției generale a ideilor estetice în lumea contemporană, nu putem să nu ajungem la concluzia că avem de-a face cu *o formă tardivă a reacției largi și multiforme împotriva pozitivismului în studiul literaturii.*

Într-un text cu caracter teoretic intitulat *Les deux critiques* [1], Roland Barthes afirma, încă din 1963, deci înainte de izbucnirea polemicilor deschise în legătură cu „noua critică" [2], existența în Franța a două mari

[1] Roland Barthes, *Essais critiques, Littérature et signification*, Seuil, 1964.

[2] Se știe că primul semnal al acestor polemici l-a dat pamfletul profesorului sorbonian R. Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

direcţii critice divergente : pe de o parte, o critică „universitară", folosind o metodă pozitivistă împrumutată de la Gustave Lanson şi discipolii acestuia, de pe altă parte o critică „de interpretare", ai cărei reprezentanţi se reclamă în chip explicit de la una sau alta din filozofiile importante ale momentului : existenţialism, marxism, psihanaliză şi fenomenologie. Oricît ar fi de diferiţi între ei „noii critici" — sînt citaţi J. P. Sartre, G. Bachelard, L. Goldmann, G. Poulet, J. Starobinski, J. P. Weber, R. Girard, J. P. Richard —, ei practică în mod declarat o „critică ideologică", în timp ce pozitiviştii, revendicîndu-se de la o metodă pur obiectivă, resping ideologicul. Nu este greu de văzut însă că aceşti critici „universitari" au şi ei o ideologie, fie ea oricît de ascunsă şi de confuză (faptul e demonstrat nu numai de R. Barthes, dar şi de J. Starobinski [3], Serge Doubrovsky [4] etc.). Pentru înţelegerea mai exactă a problematicii teoretice a „noii critici" franceze, ca şi pentru studierea ei într-un cadru mai larg, ni se pare util să facem, deocamdată, cîteva precizări asupra conceptului de pozitivism, aşa cum este el folosit de către noii critici. Introdus în circulaţie, după cum se ştie, de către Auguste Comte, termenul de pozitivism şi-a diversificat, de-a lungul ultimului secol, semnificaţiile, fiind utilizat adeseori şi în afara domeniului speculaţiei filozofice propriu-zise. În literatură, despre pozitivism se poate vorbi cel puţin în două sensuri care, în chip paradoxal, par a se opune unul celuilalt, deşi ilustrează, ambele, direcţii ale filozofiei pozitiviste. Există, aşadar, un pozitivism de tip scientist, determinist, care aspiră să dea o explicaţie cauzală creaţiei literare, în funcţie de anumite legi generale. Se observă astfel — şi e vorba de un proces ale cărui începuturi pot fi situate încă în prima jumătate a secolului al XIX-lea — o tendinţă de *scientizare* a metodelor de studiu ale fenomenelor literare, o tendinţă care se vădeşte limpede în preluarea unor metode proprii ştiinţelor naturii şi aplicarea lor în domeniul esteticii literare. Faimoasa *Introducere* a lui Taine la *Histoire de la littérature anglaise* (1864), unde se definesc cei trei factori determinanţi ai operei literare, *la race, le milieu, le moment,* sau *Philosophie de l'art* (1865) reprezintă o încercare de sinteză între istoricism şi un determinism construit după modelul celui din ştiinţele naturii, care duce uneori (în ciuda atîtor nuanţări de o excepţională acuitate) la o viziune mecanicistă asupra actului literar. În Anglia, după 1865 — cu peste două decenii, deci, înainte de Brunetière — John Addington Symonds teoretizează o istorie literară bazată pe ideea evoluţionismului, vorbind de „legi ale progresului" în artă, de analiză morfologică, de hibridizare etc. (Formulată şi aplicată în lucrări ca *Studies of the Greek Poets,* 1873—1876, *The Renaissance in Italy,* 1875 — 1886, *Shakespeare's Predecessors in the English Drama,* 1884, teoria este expusă cel mai complet în *On the*

[3] J. Starobinski, *Les directions nouvelles de la recherche critique,* Preuves, juin, 1965.

[4] Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique,* Mércure de France, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Application of Evolutionary Principles to Art and Literature, din volumul *Essays Speculative and Suggestive*, 1890.) În jurul lui 1880 își începe activitatea, în Franța, Ferdinand Brunetière, care va rămîne cunoscut pentru încercarea sa de a transfera principiile transformismului lui Darwin în domeniul istoriei literare (*L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* apare în 1890, urmată de *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX-e siècle*, 1894 etc.). Émile Hennequin, a cărui *La Critique scientifique* (1888) constituie, alături de lucrările lui Taine, una din sursele „criticii științifice" a lui Ibrăileanu, urmărește — tot în spiritul sugestiilor primite de la evoluționismul biologic, la urma urmelor — nu atît circumstanțele producerii operei de artă, cît pe cele ale răspîndirii ei (nu discernem aici un transfer al ipotezei „selecției naturale" ?). Pozitivismul astfel conceput își are adepții lui și în Germania, cu Wilhelm Scherer, autorul faimoasei *Geschichte der deutschen Literatur* (1883), care declara semnificativ, în ale sale *Aufsätze über Goethe* (1886), că „legile generale ale naturii se extind și asupra producțiilor poetice" [5] și care, încă din tinerețe, discuta favorabil ideile lui Compte, Stuart Mill etc. Lăsînd la o parte numeroasele diferențe între reprezentanții unui atare pozitivism (care are ecouri și în operele altor critici, cum ar fi danezul Georg Brandes, la noi C. Dobrogeanu-Gherea, parțial G. Ibrăileanu etc.), constatăm aspirația comună tuturor de a fundamenta o critică științifică, *explicativă*, cu o metodologie precisă și obiectivă, bazată pe o concepție generală asupra evoluției literaturii, ale cărei elemente sînt împrumutate de la filozofia scientistă a vremii. În acest climat se formează spre sfîrșitul secolului al XIX-lea — căutînd să evite transferurile mecanice de principii și idei din domeniul științelor naturii și bazîndu-se pe o concepție materialist-istorică — o critică marxistă (C. Dobrogeanu-Gherea, Franz Mehring, Lafargue etc.), care se va dezvolta în tot decursul veacului al XX-lea, spre deosebire de critica pozitivist-scientistă, care își va pierde din importanță, avînd de înfruntat o puternică reacție (începuturile ei se pot stabili încă din deceniul al 8-lea al secolului trecut, cînd apare *Einleitung in die Geisteswissenschaften* — 1883 — de Willhelm Dilthey, unde se fundamentează distincția dintre *explicația* cauzală, proprie științelor naturii, și *înțelegere, comprehensiune*, proprii disciplinelor istorice).

Revenind la „noua critică" franceză, vom face observația că, implicit și uneori explicit, ea se opune și unui astfel de pozitivism ; totuși, direcția principală a ofensivei „noii critici" se îndreaptă împotriva unui alt tip de pozitivism, cel factologic, devenit una din formele — exagerate desigur — în care s-a manifestat istorismul secolului trecut, cu prelungiri și în secolul nostru. Pozitivismul critic astfel conceput, transpunînd — inconștient poate — refuzul metafizicii din filozofia pozitivă într-un refuz al unui sistem sau al unei concepții generale, se mulțumește cu o riguroasă stabilire, cunoaștere și acumulare a *faptelor literare*. Vechea filologie

[5] Citat după R. Wellek, *A history of Modern Criticism*, vol. IV, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

de tip umanistic pare a fi reluată, dar aceasta e doar o iluzie [6]. Critica de text, stabilirea autenticității, descoperirea izvoarelor (externe și interne) și a paralelismelor, elucidarea pînă în cele mai mici detalii a circumstanțelor biografice și a raporturilor literare între scriitori (grupări, dispute etc.), tot ceea ce caracterizează acest pozitivism factologic își are originile în istorismul de tip romantic și în filologia germană de la începutul secolului al XIX-lea (Wilhelm von Humboldt, frații Grimm etc.), care s-a dezvoltat, precizîndu-și mereu metodele, de-a lungul întregului secol. Dacă în Germania factorul stimulator al unui astfel de pozitivism a fost, inițial cel puțin, istorismul (filozofia romantică a istoriei, specificul național, personalismul istoric se nasc în Germania), în Anglia o concepție apropiată prin rezultatele ei ultime, și care a devenit dominantă în epoca victoriană, și-a găsit justificări teoretice în empirismul și utilitarismul filozofiei engleze, cu marea prețuire epistemologică acordată „faptului", elementului concret. În Franța, un astfel de tip de cercetare literară pozitivistă apare relativ tîrziu (unul din primii cercetători de o asemenea structură, de formație germanică de altfel, este Gaston Paris) și triumful ei se înregistrează abia la începutul secolului nostru. Într-un studiu din 1946, retipărit în volumul *Concepts of Criticism* (1963), René Wellek constată : „...Franța îmi apare țara cel mai puțin afectată de această revoltă (împotriva pozitivismului — *n.n.*). Motivele acestui conservatorism francez, care poate să surprindă, nu sînt greu de găsit. Franța n-a fost niciodată copleșită de invazia factologiei literare organizate, de tip german (. . .). Factologia a triumfat aproape, abia după primul război mondial : acea *thèse* greoi documentată ; largile ramificații ale unei școli bine organizate de literatură comparată, inspirată de Fernand Baldensperger ; succesele erudiților care au dat ediții extrem de elaborate ale clasicilor francezi [Abel Lefranc, Pierre Villey, Daniel Mornet] ; teoriile lui Daniel Mornet, care preconizau o istorie literară integrală a scriitorilor minori și chiar minimali — toate acestea sînt simptome că Franța încerca să ajungă din urmă nivelul pur istoric al istoriei literare din secolul al XIX-lea" [7]. Într-o asemenea situație e pe deplin explicabil de ce R. Wellek găsește puține exemple în Franța, pentru ceea ce numește „revolta împotriva pozitivismului" : e menționat Paul Hazard cu a sa *Crise de la conscience européenne*, arătîndu-se că un concept ca acela de „conștiință europeană" ar fi fost incomprehensibil vechii mentalități pozitiviste ; mai sînt citați apoi filosoful catolic Etienne Gilson (*Les Idées et les lettres*, 1932) și celebrul abate Brémond pentru masiva

---

[6] O argumentare convingătoare în legătură cu caracterul specific al acestui tip de cercetare filologică, bibliografică și biografică, ca rezultat al istorismului secolului al XIX-lea, găsim în remarcabila lucrare a lui William K. Wimsatt Jr. și Cleanth Brooks : *Literary Criticism — A Short History* (1957), în capitolul : *The Historical Method : A Retrospect* (în ediția Routledge and Kegan Paul, London, 1965, p. 532 și urm.).

[7] René Wellek : *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963, studiul *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*.

Scanned with OKEN Scanner

Histoire du sentiment religieux en France (11 volume). Același Wellek constată o relativă depreciere în Franța, în mediile universitare, a termenului de *critică*, o dată cu „victoria în universitățile franceze a unei «istorii literare» neutrale și factologice (de care este făcut răspunzător, oarecum pe nedrept, Gustave Lanson)". Și observă, în continuare, că aceia care erau *critici* (în sensul larg, anglo-american) au predat sau predau în genere cursuri în universități străine, elvețiene în special : cazul lui Albert Thibaudet, Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet (care toți, într-o măsură mai mare sau mai mică, ne apar azi ca precursori ai „noii critici", animată, între altele, de o dorință de a reabilita chiar disprețuitul termen de „critică literară").

Din cele spuse pînă acum rezultă, credem, suficient de limpede cărui pozitivism i se opune „noua critică" franceză, căutînd să reabiliteze, în fața unei mentalități critice dominante de istorism factologic, noțiunea de *interpretare*. Lăsîndu-l la o parte pe Marcel Proust, de la al cărui *Contre Sainte-Beuve* se revendică „noua critică" (și care, deși scris în 1907, a fost tipărit și cunoscut abia de puțină vreme), reacții similare împotriva pozitivismului au avut loc în multe țări europene și în America, mai ales după primul război mondial, astfel încît, sub raport teoretic, noutatea acestei mult discutate „nouvelle critique" e destul de relativă și, dacă se poate spune așa, tardivă. Nu ne vom referi aici la acele forme de critică (cuprinse și ele sub denumirea generică de „nouvelle critique") care, în chip evident, au o mai veche tradiție : pe de o parte, critica marxistă (cu punct de plecare în concepțiile lui Georg Lukacs, dar și cu elemente de structuralism) practicată de un L. Goldmann și, pe de altă parte, critica psihanalitică a unui Charles Mauron ; și aceasta nu atît pentru că ele au, cum subliniam înainte, o mai veche tradiție, cît pentru că partea cea mai radicală a „noii critici", reprezentată de structuraliști și fenomenologi, tinde de pe acum să le reproșeze faptul că nu sînt forme de „critică imanentă", una rămînînd, în esența ei, istorică, cealaltă, biografică, deci, cum se exprimă Barthes în termeni structuraliști, punînd amîndouă accentul nu pe semnificantul operei literare, ci pe semnificatul ei [8], pe ceva ce n-ar ține, în ultimă instanță, de ființa profundă a operei literare. Structuralistă sau fenomenologică, „noua critică" ne apare — în latura ei cea mai caracteristică și mai netă — ca o respingere a celor două postulate de bază ale criticii pozitivist-universitare : cel istoric și cel biografic-psihologic. Să încercăm, deci, o examinare a reacțiilor mai vechi în critica mondială împotriva exceselor istorismului și biografismului pozitivist.

Încă din *Estetica* sa (1902), cu frecvente reveniri și nuanțări, între altele în *Breviario di estetica* (1913) și în *La Poesia* (1935), Benedetto Croce recunoaște rolul erudiției istorice în ceea ce numește „reproducerea

[8] Vezi Roland Barthes. *Essais critiques, Littérature et signification.*

fantastică", dar subliniază că acest rol e doar preliminar, critica propriu-zisă presupunînd o *concepţie* estetică. Croce atrage chiar atenţia asupra existenţei unei ciudate trăsături comune între aşa-numita „critică estetică" (sau estetistă, bazată pe bunul-gust fără concepţie) şi „critica istorică" (sau istoricistă) : „...ele au în comun — scrie Croce în *Elemente de estetică*[9] — ura împotriva filozofiei şi împotriva concepţiei artei îndeosebi : împotriva oricărei intervenţii a gîndirii în critica de artă, care, după unii, este de competenţa sufletelor artistice, după alţii este de competenţa erudiţilor". Unei erudiţii astfel concepute, filozoful italian îi contestă însă chiar dreptul de a se considera istorie : „.... şi ce are a face istoria cu erudiţia fără legătură asupra artei, neorganizabilă ca istorie, dat fiind că e lipsită de o concepţie de artă şi e neştiutoare de ceea ce este arta (pe cînd istoria cere întotdeauna să se cunoască obiectul a cărui istorie se povesteşte) e şi mai greu de stabilit". Împotriva biografismului exagerat (derivat din critica psihologică a lui Sainte-Beuve), Croce atrage atenţia că o astfel de concepţie îl face pe critic ca, „în loc să se uite la operele de artă, să se uite la psihologia artiştilor ca oameni". Pe plan teoretic, el fundamentează — în linia aceluiaşi antibiografism — distincţia dintre „personalitatea practică" şi „personalitatea poetică" a scriitorului *(La Poesia),* distincţie care, sub o terminologie diferită, a circulat şi în Germania şi în alte culturi şi pe care-o găsim exprimată şi în *Contre Sainte-Beuve* al lui Proust, scris încă din 1907.

Interesant de relevat ni se pare faptul că şi în România o critică sistematică, din unghi estetic, a metodelor pozitivismului apare de foarte timpuriu. Distincţia dintre „personalitatea omenească" şi „personalitatea artistică" a scriitorului — ca punct de plecare pentru o respingere în termeni foarte expliciţi a biografismului, istorismului şi psihologismului în explicarea critică a operelor literare — o aflăm la Mihail Dragomirescu, în studiul *Critica ştiinţifică şi Eminescu,* subintitulat semnificativ *În contra metodei istorice în literatură* şi publicat mai întîi în „Convorbiri literare" (1894), apoi în cîteva ediţii succesive. „Dacă prin *personalitatea omenească a* unui individ înţelegem modul de a simţi, cugeta şi lucra în viaţa sa *practică,* împreună cu influenţele exterioare, organic-ereditare, naturale şi sociale, în care se desfăşoară acest mod de a fi ; şi dacă prin *personalitatea lui artistică* înţelegem felul simţirii, cugetării şi activităţii aşa cum se străvede în operele sale de artă, atunci principiul fundamental, pe care se întemeiază «critica ştiinţifică», constă din conceperea unui raport hotărît dintre aceste două personalităţi" — scrie Mihail Dragomirescu, argumentînd pe larg, în continuare, asupra dificultăţilor teoretice ale unui astfel de punct de vedere. Aceleaşi idei — dar cu o armătură teoretic-dogmatică prea vizibilă, ceea ce pune în umbră unele disocieri foarte pătrunzătoare — alcătuiesc substanţa sistemului său estetic, expus în *La science de la littérature* (1928—1929). Nu urmă-

[9] Benedetto Croce, *Elemente de estetică.* În româneşte de Şt. Neniţescu, Cultura naţională, 1922.

Scanned with OKEN Scanner

rim aici să facem, fie ea cît de succintă, o istorie a reacției antipozitiviste în critica românească (temă în legătură cu care există un material extrem de bogat, cum o confirmă simpla citare a unor nume ca E. Lovinescu, G. Călinescu etc.), de aceea vom sări peste cîteva etape, spre a mai consemna doar punctul de vedere al lui Tudor Vianu, exprimat într-un eseu intitulat *Eul poetic* [10], în care, intervenind într-o discuție estetică, el face o seamă de precizări importante asupra raportului dintre valoare și personalitate. Arătînd că „de multă vreme s-a observat că eul poetic este deosebit de eul empiric al poetului" și că „în marea problemă a fenomenologiei eului un capitol dintre cele mai enigmatice îl deține acela al poeților", Tudor Vianu respinge metoda biografismului modern, în încercarea ei de a stabili raporturi cauzale între om, cu împrejurările vieții sale, și opera pe care a creat-o : „Întemeindu-se pe greșita identificare a eului empiric și a eului poetic, pornesc cercetările lor istoricii literari din grupa mai largă a biografismului modern, care, crezînd că pot construi imaginea poetului din materialele omului, ajung să stabilească raporturi cauzale în spiritul unei uimitoare naivități". În continuare, T. Vianu, dezvoltînd o idee a lui G. Simmel dintr-un studiu despre Stefan George, subliniază că diferența dintre eul empiric și cel poetic este una de *natură*, eul poetic fiind un *eu general*.

Și în Anglia critica biografismului își are o tradiție a ei, în cadrul căreia un moment fără îndoială important îl constituie apariția, în 1919, a celebrului eseu al lui T. S. Eliot : *Tradiție și talent personal*, în care încearcă să fundamenteze ceea ce el însuși numește „o teorie impersonală a poeziei". „Critica cinstită și judecata sensibilă — scrie T. S. Eliot — se îndreaptă nu asupra poetului, ci asupra poeziei" [11], aceasta după ce relevase că în sufletul poetului „are loc o continuă renunțare la eul propriu, așa cum este el la un moment dat, în favoarea a ceva mai valoros. Progresul unui artist este un continuu sacrificiu de sine, o continuă anulare a personalității sale". Mai mult decît atît, T. S. Eliot crede — și această idee va constitui un laitmotiv al operei sale critice — că „poetul nu este menit să exprime o «personalitate», ci un mediu specific — care este mediu numai, iar nu personalitate — în care impresiile și trăirile se combină în moduri diferite și imprevizibile. Impresii și experiențe importante pentru autor ca om nu se regăsesc totdeauna și în poezie, după cum și cele care se dovedesc importante în poezie joacă poate un rol neglijabil în ce privește personalitatea autorului".

O clară reacție împotriva istorismului și biografismului pozitivist este implicată și în teoriile care aspiră să definească structura operei literare dintr-o perspectivă lingvistic-stilistică, sau dintr-una semantică, conducînd ambele la concluzia — exprimată, de altfel, anterior, dar

---

[10] Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, Casa școalelor, 1946.

[11] Citățile din traducerea românească a textului lui Eliot, datorată lui V. Nemoianu (Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, ELU, 1966).

Scanned with OKEN Scanner

în termenii istorismului filozofic sau ai psihologismului — că opera literară n-are un singur sens posibil, fixat o dată pentru totdeauna, ci că, prin însăşi fiinţa ei profundă, ea admite un număr nelimitat de interpretări. După cum rezultă din afirmaţiile majorităţii partizanilor ei (de la J. P. Richard pînă la Roland Barthes sau Bernard Pingaud), „noua critică" face din acest punct de vedere postulatul ei fundamental. Şi în această privinţă — pe plan teoretic — ea este anticipată de unele direcţii ale gîndirii critice din alte ţări. Mă voi opri doar la două dintre ele. Este vorba de formaliştii ruşi, cărora li se datorează — lăsînd la o parte exagerările lor — iniţierea unei metode stilistic-structurale în studiul literaturii, şi de criticii semantici anglo-americani, a căror metodă a fost elaborată în importantele studii ale lui I. A. Richards şi aplicată cu strălucire de către William Empson.

Formaliştii ruşi, nu de mult descoperiţi şi în Franţa [12], poate datorită prestigiului lui Roman Jakobson (fost participant la mişcarea formalistă) în cercurile structuraliştilor francezi, îşi desfăşoară activitatea aproximativ între 1915 şi 1930, dedicîndu-şi atenţia în special problemelor de tehnică şi limbaj poetic (studiile de metrică ale lui R. Jakobson, cele de teoria şi istoria versificaţiei ale lui Jirmunski şi Tomaşevski etc.). În termeni teoretici, unul dintre şefii acestei şcoli, Victor Şklovski, defineşte *forma* nu în spiritul vechilor dihotomii conţinut-formă, ci în acela al descoperirii unei unităţi integratoare : „Metoda formalistă nu neagă ideologia sau conţinutul artei, dar consideră aşa-numitul conţinut ca pe unul din aspectele formei" [13]. Trecînd peste dificultăţile resimţite de formaliştii înşişi, e simplu de observat că, înlocuind termenul de *formă* cu acela de *structură*, sîntem foarte aproape de ceea ce înţelege un structuralist ca Roland Barthes prin operă. E, de altfel, un fapt stabilit că, preocupîndu-se de opera literară ca *limbaj*, formaliştii au pregătit terenul pentru abordarea structurală a problemelor literare, aşa cum o realizează (fără s-o dezvolte însă) Roman Jakobson, care ajunge să afirme, în *Eseurile de lingvistică generală* [14], că : „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuşi, pe scurt, este un corolar obligatoriu al poeziei". Sau : „Supremaţia funcţiei poetice asupra funcţiei referenţiale nu anulează referinţa (denotaţia) dar o face ambiguă".

Distincţia dintre funcţia referenţială şi cea poetică (emotivă) a limbajului aparţine lui I. A. Richards [15], pe care-l putem considera fondatorul criticii de tip semantic, atît prin unele din disocierile făcute în azi faimoasele *Principles of Literary Criticism* (1924), cît şi prin a sa

---

[12] Semnalăm apariţia unei antologii de texte privind teoria literaturii ale formaliştilor ruşi, antologie alcătuită şi prezentată de Tzvetan Todorov şi publicată sub titlul *Théorie de la littérature*, la Editions du Seuil, 1965.

[13] Apud R. Wellek, *The Concepts of Form and Structure in the Twentieth Century*.

[14] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

[15] C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (1923).

Scanned with OKEN Scanner

Philosophy of Rhetoric (1936), unde formulează o teorie a ambiguității limbajului, în special a celui poetic și religios : „...vechea retorică trata ambiguitatea ca pe o greșeală în limbaj și spera s-o îngrădească sau s-o elimine ; noua retorică vede ambiguitatea ca pe o inevitabilă consecință a puterii limbii și ca pe un mijloc indispensabil al multora dintre exprimările noastre de reală însemnătate — în special în poezie și în religie". Stabilitatea semnificațiilor e maximă în terminologia științifică, dar în vorbirea netehnică — spune Richards — cuvintele trebuie să-și schimbe înțelesul. Ambiguitatea e cu atît mai normală cu cît ne îndepărtăm de limbajul tehnic și, fără ea, „limba, pierzîndu-și subtilitatea o dată cu suplețea, și-ar pierde și puterea de a ne servi". Astfel încît — paradoxal — ambiguitatea, care e o condiție a supleței, devine și o condiție a preciziei (subtilității). O însemnată contribuție în cadrul criticii bazate pe principiul semantic a adus William Empson, prin *The Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions of Pastoral* (1935 — cu o marcată preocupare de tipologie literară) și *The Structure of Complex Words* (1951), dar influența lui Richards e mult mai largă, ea înglobînd și o serie de critici americani, unii dintre ei făcînd parte din ceea ce a căpătat numele de *new criticism* (nume dat de John Crowe Ransom în 1941) ; să-i amintim aici pe Kenneth Burke, Cleanth Brooks, Blackmur etc., toți polemiști —indiferent de metodele auxiliare utilizate de fiecare — împotriva pozitivismului și postulatelor lui (istorie, biografie, psihologie).

Situată într-un astfel de peisaj, „noua critică" franceză apare a fi fost anticipată în alte țări cu cel puțin cîteva decenii, în aproape toate marile ei premise teoretice ; alături de tradiția franceză, pe care și-o recunoaște, ea are o mai largă tradiție universală, de care doar lacunar și cu întîrziere începe să-și dea seama. Ar fi însă nedrept să nu recunoaștem că — lăsînd la o parte postulatele teoretice fundamentale — „noua critică" franceză aduce, atît în eforturile metodologice aplicative, cît și în orizonturile filozofice pe care le caută, și elemente de o certă orginalitate, mărturii ale unei reale efervescențe intelectuale, care ia uneori forme de manifestare pasional-polemice. Dar stabilirea unui profil exact al „noii critici" franceze, cu direcțiile ei nu o dată divergente, ca și discutarea rezultatelor ei de pînă acum — lucru pe care l-am făcut, în parte, cu alt prilej [16] — constituie o temă distinctă de cea pe care ne-am propus s-o tratăm în comunicarea de față.

[16] Vezi studiul nostru *Ce este „la nouvelle critique"*, „Viața românească", nr. 3/1967.

Scanned with OKEN Scanner

LES PRÉMISSES THÉORIQUES DE «LA NOUVELLE CRITIQUE» FRANÇAISE RAPPORTÉES À LA RÉACTION ANTIPOSITIVISTE DANS LA CRITIQUE MONDIALE DU XX^{e} SIÈCLE

Résumé

En reconstituant, sur le plan international, l'historique des prémisses théoriques de ce que l'on appelle «la nouvelle critique» française, prèmisses établies dès les deux premières décennies du XX^{e} siècle, lors de la réaction antipositiviste dans la critique mondiale, l'auteur a été amené à la conclusion que, si l'on ne considère que les postulats fondamentaux, en laissant de côté les résultats bien souvent originaux auxquels elle a abouti, cette critique nouvelle possède néanmoins une certaine tradition, encore que parfois elle semble l'ignorer ; aussi, à cet égard, son caractère de nouveauté n'apparaît que relatif, sinon discutable.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФРАНЦУЗСКОЙ «НОВОЙ КРИТИКИ», СООТНЕСЕННЫЕ С АНТИПОЗИТИВИСТСКОЙ РЕАКЦИЕЙ В МИРОВОЙ КРИТИКЕ XX ВЕКА

РЕЗЮМЕ

В своем сообщении автор дает краткий очерк теоретических предпосылок так называемой французской «новой критики», предпосылок, которые выявляются в рамках антипозитивистской реакции в мировой критике еще в первые два десятилетия XX века.

Автор приходит к выводу, что если рассматривать ее основные постулаты (отвлекаясь, разумеется, от подчас оригинальных результатов, которых она достигла), французская «новая критика» имеет традицию, которую она часто игнорирует, и что, с этой точки зрения, ее новизна относительна и спорна.

Scanned with OKEN Scanner

Aspecte ale relației timp-spațiu în actualul roman occidental

VERA CĂLIN

Se știe încă de la Lessing că poezia și, extinzînd, literatura este o artă a sucesiunii, a cărei dimensiune firească este timpul, dimensiunea spațialității aparținînd artelor plastice. Totuși istoria literaturii și chiar a romanului, specie în mod definitoriu aflată sub imperiul temporalității (Romanul este „un temps qui se déroule" [1]), ne oferă o alternanță între momente dominate de temporalitate și altele în care accentul se deplasează și opera pare să sufere o mutație de structură, în urma căreia ea intră sub semnul spațialității. Reamintesc doar că alegoriile medievale de felul vestitului *Roman de la Rose* ignoră devenirea și se plasează în orbita unei fixități concordante cu viziunea și structura societății medievale. Primul mare roman modern, *Don Quijote*, e o „istorie", nu numai prin înlănțuirea de peripeții, ci fiindcă hidalgoul de la Mancha și scutierul său trăiesc o istorie interioară, nemaifiind, la capătul aventurilor lor, aceiași ca la începutul cărții. După expresia lui Unamuno [2], Don Quijote se sanchopanizează, Sancho se quijotizează. Naturalismul, cu a sa atracție pentru „felia de viață", presupune — cel puțin teoretic — predominanța categoriei spațiale. Timpul, se știe, nu devine fapt literar fără a fi supus unor dilatări și contractări ce alcătuiesc însăși esența literaturii. În spiritul pozitivist adoptat de naturaliști, timpului se pulverizează în particule mărunte. „Felia de viață" comportă, o dată cu cultul faptului oarecare, și cu funcția de grefier a scriitorului, trecerea literaturii în zonele guvernate de spațialitate. Fiindcă, dacă ar fi fost consecvent principiilor teoretic formulate, principii ce resping selecția și contractarea sau dilatarea temporală, E. Zola ar fi pretins cititorului ciclului său romanesc *Rougon-Macquart*, ce se desfășoară pe o perioadă de douăzeci de ani, douăzeci de ani de lectură.

În general, două au fost stimulentele intrării decisive a romanului în sfera temporalității : istoricitatea (larg înțeleasă, în sensul de transformare socială și devenire caracterologică) și psihologismul. Din momentul difuzării filozofiei duratei interioare, romanul adoptă o nouă înțele-

---

[1] Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Idées, p. 29.
[2] Miguel Unamuno, *La vie de Don Quijote et de Sancho Panza*, Albin Michel, 1959, p. 184.

gere a timplui : este vorba de timpul interior şi subiectivizat, în discordantă relaţie faţă de timpul obiectiv, cu ritmul lui matematic, omogen, înregistrat de ceasornic. Această înţelegere dictează, după cum se ştie, romancierilor ce acceptă distincţia bergsoniană (Proust, Joyce, V. Woolf) o nouă tehnică şi noi procedee stilistice. Dar, aproape simultan cu teoria duratei interioare, se afirmă în psihologie, pragmatismul lui Wiliam James, după care modificările corporale, simultane cu percepţia faptelor emoţionale, sînt decisive pentru intensitatea emoţiei — aceasta din urmă fiind, în ultimă instanţă, determinată de realizarea conştientă a amintitelor modificări. Cu aceasta psihologia comportamentală, behaviorismul, începe să-şi exercite influenţa masivă asupra literaturii (mai ales americane). În operele care trag ultimele consecinţe ale adopţiunii behaviorismului, această adeziune tinde spre o supremaţie a spaţialităţii. Dos Passos inaugurează, în literatura americană, o viziune a simultaneităţii, slujită de preluarea unor tehnici cinematografice : *the camera eye*, decupajele, suprapunerea planurilor spaţiale. Literatura îşi manifestă intenţia de a realiza acea „ubicuitate" caracteristică filmului, de a înlocui devenirea prin simultaneitate. Sartre, care şi-a exprimat în termeni superlativi admiraţia faţă de autorul *Paralelei 42*, a reconstituit, în *Le Sursis*, atmosfera Europei în preajma celui de-al doilea război mondial nu printr-o istorie *(un récit)*, ci printr-un sondaj vertical menit să comunice simultaneitatea evenimentelor.

★

Nu vreau să afirm că „noul roman" francez, de care mă voi ocupa cu precădere în aceste consideraţii, urmăreşte şi realizează o abolire totală a categoriei temporale, o smulgere a literaturii de sub imperiul temporalităţii. Cred însă că se poate vorbi de un raport nou între spaţiu şi timp la romancierii şi chiar dramaturgii destul de arbitrar grupaţi sub firma „nouvelle vague". Aş îndrăzni chiar să vorbesc despre o „suspiciune" faţă de timp, suspiciune ce ţine, pe de o parte, de un antiistorism declarat, pe de alta de idiosincrazia faţă de psihologie şi introspecţie, idiosincrozie clamată şi ea de unii teoreticieni ai mişcării. Se creează astfel un mit al opacităţii, al unei literaturi „obiective" (în sensul de a considera obiectul nu ca „un focar de corespondenţe, o roire de senzaţii şi simboluri (...), ci doar ca pe o rezistenţă optică") [3], pe care îl teoretizează chiar scriitorii ce nu reuşesc, în practica literară, să se elibereze total de atracţia profunzimilor. Nathalie Sarraute vorbeşte, ca o pasionată admiratoare a lui Dostoievski, despre disperatul impuls al personajului dostoievskian către semenul lui, pentru a-l face pe acesta „să-şi piardă neliniştitoarea, insuportabila lui opacitate" [4]. Pe de

[3] R. Barthes, *Essais critiques. Littérature objective.* Éditions du Seuil — Paris, 1964, p. 30.

[4] Natahaile Sarraute, *L'Ere du soupçon — De Dostoievski à Kafka*, Gallimard, *Idées*, X, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

altă parte, trimite la muzeu opera lui Proust, Joyce și a Virginiei Woolf, fiindcă cuvîntul psihologie „este unul dintre acelea pe care nici un autor nu-l mai poate auzi pronunțat cu privire la opera lui fără să roșească“ [5]. În romanele ei, N. Sarraute nu desființează psihologia, ci imaginează o tehnică de înregistrare și suprindere a acelor infinitezimale și rapide oscilații interioare ce se exteriorizează prin reacțiile numite de autoare tropisme. Cu această fărîmițare a curentului psihologic, timpul se sparge în fragmente minuscule și, odată cu descompunerea continuității, amenință să se pulverizeze. Destrămarea timpului devine, după propriile declarații ale scriitoarei, un principiu de viziune estetică. Într-un interviu publicat în „Nouvel Observateur“ spunea : „În acest caz, timpul este un prezent dilatat“. Or, se știe, prezentul și, mai ales, eternul prezent, fără încetare refăcut, echivalează cu spațiul.

Obiectivarea romanului, unul dintre puținele puncte comune de program ale romancierilor din „nouvelle vague“, adevărată obsesie pentru cîțiva dintre ei, se realizează cel mai adesea prin menținerea acestui etern prezent (punct geometric, lipsit de adîncimea trecutului și de perspectiva viitorului). Nu am răgazul să subliniez legăturile — de mult și edificator stabilite — dintre acest mit al opacității și filozofia fenomenologică. Cert este că fluiditatea și evanescența pînă de curînd asociate cu conceptul de artă modernă nu sînt în spiritul esteticii „noului roman“. În concepția teoreticienilor săi, momentele (la Nathalie Sarraute și Claude Simon), ca și obiectele (la Robbe-Grillet), se detașează net, separate unele de altele, interpenetrabilitatea fiind de neconceput într-o viziune dominată de ideea solidității și opacității. Spațialitatea este socotită liniștitoare. Orice transformare, orice mutație se traduc tot în termeni spațiali și situaționali. Vorbind despre procedeele lui Robbe-Grillet, R. Barthes susține : „R. G. acordă obiectelor sale un tip cu totul diferit de mutabilitate. E o mutabilitate al cărei proces e invizibil ; un obiect, descris prima oară într-un moment oarecare al continuității romanești, reapare, mai tîrziu, înzestrat cu o deosebire abia perceptibilă. Această deosebire este de ordin spațial, situațional (de exemplu, ceea ce se afla înainte la dreapta se află acum la stînga) ... căci în ceea ce este *aproape* spațial sălășluiește dimensiunea temporală a obiectului“ [6].

De altfel, în această privință, declarațiile doctrinarilor mișcării sînt fără echivoc. Robbe-Grillet consideră ca un deziderat al literaturii moderne despuierea universului întreg și a fiecărui obiect în parte de semnificații. Or abolirea semnificațiilor implică desființarea trecutului, a experienței înmagazinate. Revine ca un laitmotiv, în declarațiile lui Robbe-Grillet, afirmarea existenței exclusiv spațiale a lucrurilor : „În jurul nostru, sfidînd haita adjectivelor noastre animiste sau domestice, lucrurile *se află aci*. Suprafața lor este netă și netedă, intactă, lipsită de

---

[5] Idem, *Conversation et sous-conversation*, p. 99.
[6] R. Barthes, *op. cit.*, p. 36.

strălucire îndoielnică și de transparență“ [7]. În locul unui univers al semnificațiilor, Robbe-Grillet pretinde consemnarea prezenței lucrurilor [8]. Mitul profunzimii (semnificație, trecut, asociație) trebuie destituit. Epitetul care sugerează asemenea sensuri trebuie desființat. Se admite doar adjectivul optic, pur descriptiv, „care se mulțumește să măsoare, să situeze, să limiteze, să descrie“ [9]. Sînt dezideratele acelei direcții care, în roman, ca și în cinematografie, a căpătat numele de „l'école du regard“.

Aceste deziderate tind spre anihilarea simbolului, prin excelență sugestiv, al profunzimii și al unei oarecare ambiguități. În mod paradoxal, simbolul e prezent în opera lui Robbe-Grillet (e plin de sugestii simbolice laitmotivul gumelor din romanul *Les Gommes),* iar la unii scriitori, fără legături declarate cu „noul val“, se observă folosirea unor simboluri împrumutate domeniului spațial pentru a sugera fapte de ordin psihologic și temporal. În cartea lui Boris Vian, *L'Écume des jours,* ideea timpului care trece cu efecte devastatoare și duce spre aneantizare găsește o echivalență plină de poezie în simbolul odăii, ce se micșorează, pereții apropiindu-se între ei, tavanul coborînd într-o mișcare lentă, dar generatoare a angoasei sfîrșitului.

Cum se realizează, în spiritul lui Robbe-Grillet, o descriere golită de orice sugestie venită din direcția trecutului, o descriere din care timpul e cu desăvîrșire absent ? În clipa în care autorul crede că „ceva se precizează, liniile desenului se acumulează, se supraîncarcă, se neagă, se deplasează atît de bine, încît imaginea e pusă la îndoială, pe măsură ce se construiește. Cîteva paragrafe încă, și, cînd descrierea s-a sfîrșit, îți dai seama că n-a lăsat nimic în picioare în urma ei : ea s-a realizat într-o dublă mișcare de creație și efasare *(gommage)* ...“ [10].

Golirea obiectelor și faptelor de semnificație, trecut, amintire duce la consemnarea acțiunilor fără indicarea vreunei motivări. Cauza, de obicei anterioară efectului, presupune recunoașterea unui trecut, deci acceptarea dimensiunii temporale (abolirea motivărilor a dus și în anumite sectoare ale teatrului actual la consecințe ce vorbesc tot despre o spațializare a artei literare). În romanul lui Robbe-Grillet *Labirint,* un soldat anonim rătăcește pe străzile unui oraș străin, sub ocupație germană, în căutarea unei adrese. Soldatul nu cunoaște adresa, nu știe de ce o caută, ci umblă cu o cutie de pantofi sub braț, evoluînd într-un etern prezent, ce se reface mereu.

Fărîmițarea extremă, fragmentarea excesivă a timpului acționează, spuneam, tot în sensul abolirii temporalității în favoarea spațialității. Discontinuitatea din romanele lui Proust și, mai ales, ale lui Joyce și ale Virginiei Woolf era compensată de unitatea profundă de conștiință. Amintirile întrerupte, suprapuse, asociațiile, digresiunile arborescente ale lui

---

[7] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman,* Gallimard, Idées, p. 21.
[8] *Ibidem,* p. 23.
[9] *Ibidem,* p. 26.
[10] *Ibidem,* p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

Bloom, Delalus sau ale Clarisei Dalloway aparțin fluxului unei singure conștiințe. În romanul Nathaliei Sarraute *Fructele de aur*, destinul unei cărți se reconstituie din consemnarea, suprapunerea, întrepătrunderea unor opinii și dialoguri provenind din direcții variate. Unele aprecieri, unele platitudini au fost rostite, altele reprezintă gînduri fragmentare, neformulate, „subconversație". Elementul unificator reprezentat de o anume conștiință este absent. Scriitorul și, în urma lui, cititorul nu avansează și reculează pe firul duratei interioare. Ubicuitatea Nathaliei Sarraute e de ordin spațial.

În romanul lui Robbe-Grillet *La maison de rendez-vous*, personajele, scenele, nu se impun niciodată privirii și înțelegerii cititorului în mod global. Imaginea unei femei revine prin luminarea unui fragment al persoanei ei fizice : o ceafă dezvelită sub părul răvășit, o siluetă care se desenează sub o rochie lucioasă, sau printr-un gest : o mînă întinsă de cureaua la capătul căreia este prins un cîine etc. Segmentele de realitate sînt întotdeauna acelea pe care privirea le poate cuprinde, scriitorul respingînd ipostaza de spirit omniscient, care cunoaște nu numai biografia și destinul personajelor, dar chiar și acele fragmente de obiecte sau gesturi ce scapă razei sale vizuale sau percepției auditive. O conversație între doi participanți la o serată e întreruptă atunci cînd zgomotul împiedică auzirea cuvintelor. Gesturile sînt descompuse. Mîna rămîne întinsă spre paharul cu șampanie, făcînd loc unei alte secvențe ; mișcarea se continuă apoi, mîna apucînd paharul și ducîndu-l la gură. Predominația spațialului e consecința exteriorității și obiectivității, pentru care optează „noul roman". De aci obsesia topografică, restabilirea rolului obiectelor într-un univers plin (plin de materie inanimată), identificarea privirii romancierului cu raza obiectivului cinematografic. Atît doar că obiectivul cinematografic nu operează singur, nu e dirijat de un creer electronic, ci selectează unghiuri, selecție în care asociațiile operate de o conștiință, deci anterioritatea, joacă un rol esențial. Principiul exteriorității și opacității se înscrie în sfera miturilor, pe care și le-au creat atîtea mișcări literare și artistice, dezmințindu-le parțial sau total în practica creației.

Am putea urmări consecințele acestui programatic refuz al timpului, ale acestei viziuni exterioare dominate de elipsă și la alți reprezentanți ai „noului roman", descoperind la un Claude Simon sau Michel Butor modalități și variante originale. Am ajunge tot la concluzia formulată de diverși cercetători ai fenomenului, anume că „această voință de dispariție, de absorbție [a conștiinței] ține încă de subiectivitate". [11].

Paradoxul obiectivității și exteriorității, în sfera unei viziuni artistice guvernate totuși de subiectivitate, face hazardată afirmația despre „desființarea timpului" în „noul roman". Mi se pare însă evidentă ten-

[11] Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 166.

dința de reconsiderare a raportului timp-spațiu, raport ce se rezolvă în favoarea spațiului, și asta nu numai în literatura „noului val".

Un exemplu ales dintr-o arie literară cu totul exterioară și străină mișcării „noului roman" poate fi invocat în sprijinul afirmației că, în romanul actual, deplasarea spre zonele dominate de spațialitate este un fenomen de amploare. În tetralogia sa intitulată *Cvartetul Alexandria*, romancierul irlandez Lawrence Durrell imprimă narațiunii o mișcare pe linia orizontalității, reluînd, cel puțin în primele trei volume ale ciclului, aceleași evenimente, privite însă de fiecare dată dintr-un unghi felurit, oferit mereu de perspectiva altui personaj : Justine, Balthasar, Mountolive. Durrell declară, de altfel, în prefața la *Balthasar*, că nu folosește metoda Proust-Joyce, metodă ce constă în înaintarea pe linia temporală a existenței unui singur personaj, ci că alege diferite puncte spațiale, din perspectiva cărora, timpul fiind oprit, personajele să apară pe rînd în ipostaza de subiect și obiect. Nu e locul să discutăm rezultatul artistic obținut de Durrell, nici calitatea exotismului său ; subliniez doar relativizarea faptelor și psihologiilor, rezultate din această mișcare de translație în planul orizontal, relativizare care are puncte de contact cu nonparticiparea și exterioritatea romancierului din „noul val".

Am mai putea invoca, în sprijinul afirmațiilor mele despre caracterul precumpănitor al spațialității într-un larg sector al literaturii actuale, noul destin al alegoriei, al cărei fixism pare să atragă pe mulți dintre dramaturgii actuali (Sartre, *Huis-Clos ;* Beckett, *Oh, les beaux jours !, Comédie, Comment c'est* ; Eugen Ionescu, *Le roi se meurt, Le piéton de l'air, La soif et la faim).* Dar, abordînd problemele literaturii dramatice, aș depăși aria romanului, la care mi-am propus să mă limitez în această scurtă comunicare.

În romanul său *Muntele magic,* Thomas Mann, a cărui operă e obsedată de problema timpului, arată că pentru bolnavii de tuberculoză de la Davos, care petrec ani întregi lungiți pe terase, timpul trece repede, nemarcat fiind de evenimente cruciale, fărîmițat în particule minuscule, reprezentate de experiențele cotidianului. Astfel, timpul se strînge ca burduful unui acordeon și, pînă la urmă, perioada respectivă se elimină singură din viața personajului. Timpul în romanul istoric sau de moravuri există, jalonat fiind de evenimente ; timpul proustian curge, precipitat sau încetinit, în ritmul imprimat de experiențele psihice, de aventurile memoriei. Timpul „noului roman" și al altor formule romanești actuale tinde să se anihileze, prin fărîmițare extremă, prin devitalizare, prin substituirea sa cu spațiul plin, populat de obiecte solide și opace. Acest mod de a trata timpul a acordat unei bune părți din literatura actuală caracterul unei literaturi a refuzului, și obiectul principal al acestui refuz este reprezentat de realitatea umană în două din ipostazele ei majore : viața interioară și istoria.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTS DE LA RELATION TEMPS-ESPACE DANS LE ROMAN OCCIDENTAL ACTUAL

RÉSUMÉ

En analysant les conceptions modernes du roman moderne en Occident et tout particulièrement le nouveau roman français, l'auteur considère qu'une bonne partie de la littérature moderne se caractérise par ce que l'on pourrait nommer un refus du temps. Le temps du «nouveau roman» et des autres formes écrites actuelles tend à s'évanouir, en laissant la place à l'espace, peuplé d'objets solides et opaques. Cette modalité de concevoir le temps comporte bien le caractère d'un refus de la réalité humaine dans deux de ses hypostases majeures : la vie intérieure et l'histoire.

АСПЕКТЫ СООТНОШЕНИЯ ВРЕМЯ — ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОМ РОМАНЕ

РЕЗЮМЕ

Анализируя современные концепции современного романа на Западе и особенно новый французский роман, автор считает, что большая часть современного романа характеризуется тем, что можно называть отказом от времени. Время нового романа и других актуальных форм стремится исчезнуть; его место занимает пространство, полное солидных и невыразительных вещей.

Такое понятие времени принимает вид отказа, который состоит в том, что человеческая действительность проявляется в двух мажорных гипостазах: внутренняя жизнь и история

Scanned with OKEN Scanner

Mitul antic elen în drama existenţialistă

CLIO MĂNESCU

Transpunerile atît de frecvente ale unor mituri antice în dramaturgia contemporană ridică problema măsurii în care modalităţi artistice atît de vechi şi cu o circulaţie atît de bogată de-a lungul veacurilor mai pot avea astăzi semnificaţii gnoseologice şi valori artistice. Climatul filozofic şi moral al epocii de constituire a miturilor este cu totul diferit de acela al zilelor noastre, astfel încît o simplă reluare a lor ar fi cu totul lipsită de consistenţă şi neconvingătoare. Tragicul antic presupune concepţia unui determinism riguros al omului stăpînit de destin, al unui om care se supune unor forţe etice superioare şi exterioare lui, al unui om pentru care libertatea este adesea iluzorie. Astfel, apăsat de blestemul ce urmăreşte neamul Atrizilor, Oreste nu dispune de libertate, căci este purtătorul unui destin necruţător şi acţionează sub impulsul unor stimulente venite din afară. O asemenea concepţie despre raporturile existente între om şi forţe superioare lui, destinul şi zeii, nu reprezintă un substrat teoretic care să excludă o problematică a deliberării morale, nu simplifică întru nimic tragicul. Oedip, unul din cele mai impresionante personaje ale literaturii antice, se profilează pe fundalul aceleiaşi lumi, în care hotărîtoare rămîne forţa superioară a destinului şi, prin urmare, nu poate fi considerat vinovat de faptele sale ; el are totuşi energia de a protesta împotriva forţei care-l apasă cu atîta înverşunare şi încearcă să se smulgă din sfera ei de acţiune.

Spre deosebire de determinismul mistic religios şi etic, caracteristic mentalităţii antice şi lumii sclavagiste, tragicul modern, ale cărui baze se pun în drama shakespeariană, se constituie pornind de la alte izvoare. Acest tragic presupune ciocnirea de caractere, ele reprezentînd individualităţi eliberate de un determinism exterior, frămîntate de porniri contradictorii, de pasiuni puternice şi situate într-o precisă configuraţie spaţială şi temporală. Un asemenea conţinut al tragicului modern se conturează în precizările lui Hegel despre tragic : „Eroii vechii tragedii clasice găsesc date în prealabil împrejurări în care, cînd se hotărăsc ferm pentru un unic patos etic, singurul corespunzător propriei lor naturi pentru sine încheiate, ei trebuie să ajungă cu necesitate în conflict cu puterea etică, la fel de îndreptăţită, care li se opune. În schimb, caracterele romantice se găsesc de la început în mijlocul unor vaste relaţii şi

condiţii de natură mai accidentală, în cuprinsul cărora se poate acţiona într-un fel sau în altul, astfel încît conflictul pe care-l ocazionează fără îndoială condiţiile exterioare rezidă în mod esenţial în caracter, de care în pasiunea lor indivizii ascultă, nu fiindcă ar afla în el o justificare substanţială, ci fiindcă sînt ceea ce sînt" [1]. O asemenea transpunere a tragicului pe planul subiectivităţii se operează în drama shakespeariană. Pornind de la Shakespeare, tragicul din drama contemporană se axează pe aceleaşi coordonate generale, adaptîndu-se la psihologia şi la problematica omului zilelor noastre.

Personajele mitologice din tragedia antică elenă au fost mereu readuse în literatură, ele abundă în drama contemporană, devenind expresia unor preocupări şi probleme ale epocii noastre. Această mobilitate psihologică de la baza modernităţii figurilor antice, readuse în atmosfera zilelor noastre, este observată şi de Käte Hamburger într-o lucrare în care se pune problema prezenţei personajelor antice în drama modernă şi în care modul dialectic de a pune problema rezidă în menţinerea opoziţiei, dar şi a unităţii dintre constanţa unor situaţii umane tragice, exprimate prin subiect, şi varietatea atitudinii personajelor, opoziţie care dă impresia de unitate în varietate : „Această formă istoriceşte determinată . . . continuă să trăiască în transformări realizate de epoci ulterioare cu personajele lor, figuri eterne, pentru că sînt semne ale unor situaţii umane fundamentale. Faptul că aceste situaţii au fost mai mult sau mai puţin modificate, astfel încît Oreste al lui Sartre să nu mai aibă nimic comun cu Oreste al lui Eschil şi nici Ifigenia lui Goethe cu cea a lui Euripide, este doar unul din aspectele raportului dialectic care există aici : căci Oreste al lui Sartre este tot un Oreste, iar Antigona lui Anouilh tot o Antigonă. Identitatea figurilor în varietatea problematicii este doar un semn al invariabilităţii situaţiilor fundamentale create de tragicii greci" [2]. Această interpretare necesită unele precizări, care se referă îndeosebi la ideea de la care porneşte, aceea a constanţei unor situaţii existenţiale tragice, care s-ar perpetua încă din teatrul grec şi pînă în zilele noastre. De fapt, au intervenit în circulaţia subiectelor mitologice în literatura universală schimbări nu numai pe planul psihologiei personajelor, ci şi în componenţa situaţiilor, care au evoluat atît din punct de vedere filozofic şi etic, cît şi din acela al izvoarelor tragicului. Chiar dacă situaţia tragică este modificată de la antici la moderni, chiar dacă o constanţă absolută a ei nu poate fi admisă, istoria readuce totuşi în faţa oamenilor, în ipostaze modificate, întrebări fundamentale asemănătoare. Şi, din antichitate şi pînă în zilele noastre, problematica omului, care presupune un anumit raport între om şi univers, a devenit actuală ori de cîte ori acest echilibru ajunge într-un impas şi omul se simte singur şi străin, într-o lume care nu-i mai este

---

[1] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Bucureşti, Edit. Acad., 1966, p. 624—625.
[2] Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre, Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart, Kohlammer Verlag, 1962, p. 23—24.

Scanned with OKEN Scanner

familiară. Deci, ori de cîte ori o anumită imagine a universului devine incertă, se clatină, omul își pierde senzația de securitate și începe să-și pună problema destinului sau a condiției sale. Felul în care își pune această problemă și felul în care încearcă scriitorii să răspundă la ea diferă de-a lungul epocilor istorice. Și Eschil, și O'Neill s-au întrebat de unde vine omul și ce scopuri are, ce forțe îl determină sau îl îndreaptă spre suferință. Răspunsurile celor doi scriitori, despărțiți de vreo două mii și ceva de ani, au fost firește diferite.

Exprimînd inițial modalități primare de existență, fapte și situații primordiale sau imagini concrete ale unor concepte care au figurat în orizontul de gîndire al omului antic, miturile au prezentat și prezintă o posibilitate remarcabilă de adaptare tocmai datorită valorii lor simbolice. Această valoare simbolică, prin care se presupune un raport între un concept general și un element concret, permite și evoluția simbolurilor mitice în funcție de istoria gîndirii și a sensibilității, precum și de transformarea concepțiilor estetice. Chiar atunci cînd esența simbolului se păstrează nealterată, mitul dobîndește prin transpunere noi semnificații filozofico-etice, psihologice sau politice și estetice. Această forță de adaptare a miturilor este remarcată de Roland Barthes, care subliniază în *Mythologies* — în partea destinată unor considerații teoretice cu privire la mitul contemporan — rezerva inepuizabilă de semnificații a mitului : „Forma nu anulează sensul mitului ; ea nu face decît să-l îndepărteze, să-l țină într-o stare de disponibilitate. Se crede că sensul va muri, dar nu este vorba decît de o moarte amînată. Sensul își pierde valoarea, dar păstrează viața din care se va hrăni o nouă formă a mitului. Sensul va constitui pentru formă un fel de rezervă de istorie, o bogăție cucerită, pe care o poți apropia sau îndepărta după cum ți-e voia" [3]. Pentru dramaturgia contemporană, mitul reprezintă de fapt o rezervă de istorie, a cărei apropiere înseamnă transpunere în atmosfera și problematica zilelor noastre.

Apar în tratarea contemporană a miturilor problemele esențiale ale epocii noastre, preocupările fundamentale ale unor curente și tendințe actuale din literatura universală. În acest sens, sînt foarte concludente precizările pe care le face Margret Dietrich într-o lucrare despre drama modernă [4], cu privire la modul în care diferite curente literare contemporane interpretează mitul în spiritul principiilor estetice de care se lasă călăuzite. În interpretarea impresionistă, influențată de gîndirea lui Nietzsche, mitul apare ca un fenomen estetic care exprimă o dispoziție tragică, legată de o atmosferă tragică și justificată de o existență dureroasă. Iraționalul provenind din dionisiacul nietzschean duce la exaltare în manifestarea unor atitudini fundamentale în viață, în pofta de viață sau în gustul morții, în drame care celebrează pe Dionysos, zeul beției și

[3] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957, p. 225.
[4] Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart, Kröner Verlag, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

al morţii (cum este drama lui J. Cocteau, *Bacchus*), sau pe Prometeu, titanul purtător al focului (aşa cum se întîmplă în *Prométhée mal enchaîné* (1899) al lui Gide.

Un curent neoclasicist, stimulat de studiile de literatură elenă ale lui Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (*Aischylos Interpretationes, Die Ilias und Homer* ş.a.) manifestă vădite preferinţe pentru lumea eroilor homerici şi intenţia de a reedita întocmai spiritul homeric, aşa cum se întîmplă în tetralogia lui Gerhart Hauptmann, *Atrizii.*

Naturalismul, puternic contaminat de psihanaliză, recurge la mit şi găseşte aici un material foarte bogat pentru a trata probleme specifice, cazuri de ereditate maladivă sau complexe freudiene (complexul lui Oedip, complexul Electrei), care iau parcă locul moirei antice, devenind izvoarele tragicului, aşa cum se întîmplă în trilogia lui Eugene O'Neill, *Din jale se-ntrupează Electra,* adaptare spaţială şi temporală a *Orestiei* lui Eschil.

Tragicul presupune de fiecare dată alte semnificaţii, semnificaţii diferite nu numai de acelea ale unor mituri fundamentale din epoca îndepărtată în care şi-au făcut apariţia, ci modificate chiar şi în cadrul aceleiaşi epoci, în spiritul unor curente literare diferite.

Modurile de interpretare amintite s-ar mai putea completa cu altele, între care deosebit de interesantă este transpunerea existenţialistă a mitului antic, prin faptul că presupune mutaţii esenţiale în structura psihologică a personajelor mitologice.

Interpretarea existenţialistă a mitului în drama contemporană este doar unul din aspectele unei vaste probleme, a problemei revalorificării miturilor în dramaturgia contemporană.

Existenţialismul secolului XX a avut o puternică înrîurire asupra literaturii dramatice şi asupra literaturii în general, tocmai pentru că, în opoziţie cu alte sisteme filozofice şi doctrine abstracte, porneşte de la experienţa trăită, de la situaţia omului în univers, de la faptele fundamentale ale vieţii, din care se nasc ciocniri iremediabile, contradicţii esenţiale, nesiguranţa, teama şi gîndul morţii, care întreţin tensiunea existenţei. Acest domeniu oferă un material prin excelenţă dramatic şi adesea dramaturgia existenţialistă recurge la mituri antice.

Între cele două principii metafizice cu care operează ontologia, esenţa şi existenţa, teoria existenţialistă afirmă prioritatea existenţei în raport cu esenţa. Mitul se întîlneşte undeva cu ontologia, şi anume în intenţia de a fi istoria unei situaţii sau a unui eveniment primordial, a modului în care un anumit lucru a început să existe. Această preocupare justifică într-o oarecare măsură şi abordarea unor probleme de filozofie existenţialistă prin intermediul mitului. Existenţialismul respinge concepţia clasică, în spiritul căreia existenţa este o stare, şi consideră existenţa un act care-l duce pe individ spre alegerea unei situaţii care înainte nu fusese decît posibilă. Asemenea atitudini fundamentale în concepţia

Scanned with OKEN Scanner

existenţialistă, ca devenirea şi alegerea, libertatea de a alege, pot să genereze în orice caz situaţii tragice, deci pot constitui problematica unor opere dramatice. Numai după o asemenea alegere îşi descoperă omul propria esenţă, care este posterioară existenţei. Conceptul sartrian al libertăţii presupune nu libertatea reală, o libertate cu un anumit conţinut determinat, ci libertatea ca trăire subiectivă, aşa cum o trăieşte Roquentin din romanul *La Nausée*. Este o libertate strict interioară, nedeterminată, o libertate care se manifestă pe plan ontologic, dar nu implică libertatea pe plan etic şi pe plan social. Există prin urmare un sens limitat al libertăţii în filozofia existenţialistă. Această libertate îi face pe eroii sartrieni iniţial să nu-şi justifice actele sau adeziunile, ca mai tîrziu să apară treptat în concepţia lui Sartre o libertate pentru ceva. Intervine conceptul sartrian al angajării. Între libertatea înţeleasă pe plan ontologic şi conceptul angajării se manifestă o inconsecvenţă în gîndirea lui Sartre.

Libertatea se defineşte prin actul alegerii. Pornind de la concepţia că existenţa este un act, acest act trebuie să presupună alegerea unei situaţii care înainte nu fusese decît posibilă. Deşi omul este liber să-şi aleagă esenţa, existenţialismul nu neagă o anumită dependenţă a lui faţă de realitate şi tocmai aceasta constituie fundamentul angoasei existenţiale, care este mai puţin teama de un pericol precis, cît sentimentul de a fi fost aruncat fără voie într-o lume fără principii morale stabile, de a fi fost constrîns la opţiuni care nu se pot justifica întotdeauna, într-o lume în care există şi alţii înzestraţi cu o conştiinţă. Este un sentiment dureros, dar firesc, pentru că ne situează în mijlocul existenţei autentice. Acest sentiment de angoasă este o altă sursă de situaţii tragice. Existenţialismul rămîne de fapt o filozofie a libertăţii, gravă şi profundă, pe care Sartre a expus-o mai degrabă decît a inventat-o, izvoarele gîndirii sale fiind de altfel foarte bine cunoscute : Kirkegaard, Heidegger, Husserl. Mai originală este încercarea lui Sartre şi a altor scriitori francezi de a transpune această filozofie în literatură — în roman sau în dramă —, transfuzie cu efecte pozitive în ambele părţi, întrucît, în afara sensurilor noi şi profunde pe care le dobîndeşte literatura, teoria existenţialistă cîştigă o deosebită putere de acţiune asupra spiritelor lumii moderne, graţie exprimării ei şi prin intermediul unor opere literare.

Există deci scriitori care, pornind de la o filozofie existenţialistă, îi prezintă principiile prin intermediul unor opere literare. Este vorba, firește, de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, şi chiar de Albert Camus.

Cea mai sugestivă operă dramatică de interpretare existenţialistă a mitului antic elen este incontestabil piesa lui Sartre, *Muştele*, a cărei temă reprezintă una din preocupările fundamentale ale existenţialismului, şi anume situaţia omului în univers, situaţie urmărită într-un moment hotărîtor, de care depinde menţinerea sau evoluţia substanţei sale de individ. Drama *Muştele* este o expresie a filozofiei sartriene a libertăţii şi a apărut în 1943, an în care a fost publicată şi celebra scriere filozo-

Scanned with OKEN Scanner

fică *L'Être et le Néant*. De altfel, Sartre a găsit în teatru o tribună convingătoare de propagare a ideilor filozofice. Subiectul pornește de la mitul antic al Atrizilor și cuprinde întoarcerea în Argos a lui Oreste, fiu al lui Agamemnon și al Clytemnestrei, al cărui tată a fost ucis de Egist, amantul mamei sale. Milioane de muște s-au năpustit asupra locuitorilor Argosului după această crimă odioasă. Ele sînt simbolul remușcării care torturează întregul oraș. Apare aici teoria existenței care precede esența, întrucît Oreste își descoperă esența abia după alegerea liberă a drumului și săvîrșirea actului care este expresia existenței. Oreste evoluează însă într-un mod cu totul diferit nu numai de cel din tragedia antică, ci și de personajul altor drame care au reluat mitul Atrizilor de-a lungul veacurilor. La început, Oreste, un tînăr bogat și frumos, își proclamă libertatea absolută și refuzul oricărui angajament. Așa îl caracterizează preceptorul lui, care îl însoțește : „Iată-te tînăr, bogat și frumos, instruit ca un bătrîn, liber de orice dependență, de orice credință, fără familie, fără patrie, fără religie, fără meserie, liber pentru a te angaja și convins că nu trebuie să te angajezi niciodată, cu alte cuvinte un om superior" [5]. Libertatea lui Oreste se manifestă în această etapă a evoluției sale ca o libertate absolută, dar în același timp subiectivă, o libertate pe care o trăiește în existența sa proprie, izolată, fără a încerca să o raporteze la lumea din jur. Este o libertate fără nici un conținut. În acest moment, în care pentru Oreste orice opțiune ar însemna o sărăcire, se simte în concepția lui Sartre influența experimentalismului lui Gide, prezentă la unii existențialiști francezi, în fază inițială, fără a constitui cu toate acestea un preambul necesar al existențialismului. Experimentalismul gideean presupunea tocmai o concepție opusă existențialismului, pe aceea a disponibilității, a non-angajării — ce apare pentru o clipă în gîndirea lui Oreste —, în contradicție cu angajarea existențialistă pe care el o va realiza în mod absolut în finalul dramei *Muștele*. Libertatea lui Oreste este însă și propriul său neant pînă în clipa în care, după întîlnirea cu Electra, care-i descoperă crimele înspăimîntătoare ce s-au săvîrșit și care justifică atmosfera sumbră și stranie din Argos, el ia hotărîrea de a elibera orașul de obsesia apăsătoare și în felul acesta va renunța la ușurința tinereții, alegînd o acțiune care să-l apropie de realizarea esenței sale de individ. Prin Oreste, Sartre susține conceptul libertății, al cărui exercițiu trebuie să fie existența. Oreste al lui Sartre nu îndeplinește actul răzbunării tatălui condus de forțe exterioare, de zei sau de destin — așa cum se întîmplă în tragedia antică —, ci, conștient de libertatea sa de om, alege actul care-i va permite să se realizeze, crima, înfruntînd legea și conformismul social. Realizarea actului îl umple de satisfacție : „Sînt liber, Electra, libertatea s-a prăbușit asupra-mi ca un trăznet ... Mi-am săvîrșit actul, Electra... Il voi purta pe umeri... și cu cît va fi mai greu, bucuria mea va fi mai mare, căci el reprezintă libertatea mea" [6]. Oreste din *Muștele* este foarte departe de

[5] J. P. Sartre, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1966, p. 95.
[6] *Op. citată*, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

eroul antic. Are comportarea unui intelectual modern, care judecă faptele și le fundamentează teoretic. Este asemănător cu Mathieu Delarue din *Les Chemins de la Liberté*, intelectualul care, în cele din urmă, găsește adevărata libertate angajîndu-se. Rezolvarea devenirii lui Oreste este asemănătoare. El îi scapă pe cetățenii Argosului, ucigîndu-l pe Egist, care instaurase un regim de teroare, în timp ce Mathieu are un sfîrșit eroic: moare, încercînd dintr-o clopotniță să-i oprească pe invadatorii naziști. Semnificația lui Oreste explică succesul deosebit al piesei în 1943. Libertatea regăsită prin acțiune duce deci la realizarea esenței de individ a lui Oreste și cu asemenea libertate și măreție omul îi înfruntă și-i depășește pe zei. Cînd Jupiter îi amintește că i-a dăruit libertate pentru a-i rămîne credincios, Oreste susține cu îndrăzneală că această libertate s-a întors împotrivă-i : „Abia creat de tine, am încetat de a-ți aparține“ [7]. Actul liber a lui Oreste are un scop, salvarea cetățenilor din Argos, și prezența unui asemenea scop presupune ideea angajării, care face și ea parte din filozofia sartriană. Gestul lui Oreste își păstrează însă tragismul, pentru că, deși salvează orașul, rămîne singur, și tristețea acestei singurătăți este subliniată de ultimele cuvinte prin care le mărturisește cetățenilor Argosului sentimentul de iubire care i-a călăuzit actul și de faptul că în final el rămîne să suporte singur toată greutatea remușcărilor. Individualismul accentuează singurătatea tragică a eroului, care încearcă să-și realizeze cu puteri proprii un destin plin de demnitate.

Iată, prin urmare, că Oreste al lui Sartre, total diferit de eroul antic, nu săvîrșește o crimă din spirit de răzbunare, ci pentru a-și manifesta libertatea printr-un act care nesocotește orice determinism exterior. În majoritatea operelor dramatice în care apare, în *Coeforele* lui Eschil, în *Electra* lui Sofocle, în *Electra* și *Andromaca* lui Euripide, sau în aceea a lui Racine, în *Ifigenia* lui Goethe, Oreste este un personaj mai slab, dominat aproape întotdeauna de personalitatea puternică a pasionatei Electre.

În dramaturgia contemporană legenda Atrizilor cunoaște cîteva versiuni, toate diferite de interpretarea sartriană. *Electra* lui Hofmannsthal, în care apare și personajul Oreste, reprezintă o manifestare de alexandrinism literar care nu aduce modificări esențiale în conținutul dramei și în psihologia personajelor. Personajul lui O'Neill, Orin Mannon, transpunere modernă a lui Oreste, se prăbușește tragic sub povara copleșitoare a unei eredități maladive, care-l duce la crimă din gelozie; suferind de complexul lui Oedip, Orin Mannon îl ucide pe amantul mamei sale nu din dorința de răzbunare a crimei săvîrșite împotriva tatălui, ci din gelozie. O tragică încheiere îl așteaptă : se sinucide, după ce mama lui a săvîrșit același gest, iar el a mai încercat zadarnic să-și acopere destinul cu uitare. În interpretarea o'neilliană a lui Oreste, naturalismul îm-

[7] *Ibidem*, p. 181.

binat cu psihanaliza își spune cuvîntul. Oreste din *Electra* lui Giraudoux este atît de dominat de personalitatea sorei sale, încît, deși încearcă o admirație plină de entuziasm față de Clytemnestra, mai precis pentru o imagine ideală a mamei, nu pentru ceea ce este ea în realitate, cedează în cele din urmă în fața insistențelor Electrei și îi ucide pe Clytemnestra și pe Egist în numele dreptății. Eroii lui Giraudoux nu sînt liberi, ca cei ai lui Sartre, au doar iluzia libertății. Frumusețea lor constă doar în faptul că sînt însetați de absolut, după cum subliniază Paul Surer, într-o lucrare despre teatrul francez contemporan [8]. Așa se întîmplă în cazul Electrei, care tinde spre dreptate absolută într-o lume viciată de crimă și dorește să transmită și semenilor ei această aspirație, evidentă în cuvintele pe care le repetă de cîteva ori la sfîrșitul piesei : „Am dreptatea, am tot" [9].

Cele patru drame contemporane amintite, în care este tratat mitul lui Oreste, cunosc tot atîtea interpretări ale mitului. Cea existențialistă este cel mai departe de personajul tradițional. În *Muștele,* Oreste dobîndește o măreție eroică, devenind un erou al libertății, o libertate dobîndită printr-o înaltă acțiune, care-l duce la realizarea esenței celei mai autentice de individ, dar și o măreție tragică, aceea pe care i-o conferă sacrificiul și înspăimîntătoarea lui singurătate. Apar în interpretarea sartriană a mitului conceptele fundamentale ale existențialismului : conceptul libertății, materializat în figura lui Oreste, care tocmai prin această libertate, chiar lipsită de semnificație etică și socială, este radical opus personajului tradițional, determinat de forțe exterioare, pasiv, conceptul responsabilității, teoria acțiunii ca rezultat al alegerii libere. Oreste al lui Eschil era predestinat crimei, cel al lui Sartre alege crima pentru a face să triumfe ideea libertății. Transpunerea este evidentă : se schimbă fundamental problematica psihologică a personajului principal, situația tragică are alte izvoare, crima săvîrșită împotriva mamei presupune împrejurări sufletești și umane diferite. În timp ce la numeroși scriitori contemporani mitul rămîne, în ciuda unor semnificații noi, o temă literară, *Muștele* reprezintă mai degrabă o ilustrare a tezelor existențialismului decît a mitului.

Reluarea mitului în dramaturgia contemporană poate deveni, prin urmare, o valoroasă modalitate de expresivitate artistică și reușește să fie o formă de exprimare a experienței contemporane. Păstrînd esența simbolului, mitul trece printr-un proces de desacralizare treptată și își adaugă noi sensuri politice și filozofico-etice. Drama lui Sartre *Muștele* a ilustrat tocmai această posibilitate de modificare și actualizare a mitului.

---

[8] Cf. P. Surer, *Le Téâtre Français Contemporain,* Paris, Soc. d'Ed. et d'Enseignement Supérieur, 1964.

[9] J. Giraudoux, *Electra,* București, E.P.L., 1966, p. 363.

Scanned with OKEN Scanner

LE MYTHE ANTIQUE GREC DANS LE DRAME EXISTENTIALISTE

RÉSUMÉ

L'ouvrage *Le mythe antique grec dans le drame existentialiste* n'aborde qu'un seul aspect du problème plus vaste de la fréquence du mythe grec dans la dramaturgie du XX^e siècle.

Et c'est en voulant préciser la mesure dont ces modalités artistiques si anciennes et d'une si vaste circulation peuvent comporter encore de nos jours, de significations gnoséologiques et des valeurs artistiques, que l'on constate que les mythes subissent un procès de transformation et deviennent très actuels. Tout en conservant l'essence du symbole, ils acquièrent de nouveaux sens politiques, philosophiques, éthiques et esthétiques, issus de l'atmosphère spirituelle de notre époque.

La priorité de l'existence par rapport à l'essence, la théorie de la liberté qui fait partie intégrale de l'existentialisme sartrien, l'option, l'engagement, toutes ses idées représentent tout autant de thèmes pour la dramaturgie existentialiste. A cet égard, le drame de Sartre *Les Mouches,* reprenant le mythe d'Oreste, est une des plus suggestives illustrations des thèses de la philosophie existentialiste. Toutefois, Oreste n'y est plus celui qu'il était dans le mythe antique, un personnage agissant sous l'empire des forces extérieures, il devient un héros de la liberté, une liberté conçue, dans les limites de l'existentialisme, une liberté qui trouve qui trouve ici un sens supérieur, grâce à l'opinion et à l'engagement.

АНТИЧНЫЙ ГРЕЧЕСКИЙ МИФ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКОЙ ДРАМЕ

РЕЗЮМЕ

Работа «Античный греческий миф в экзистенциалистской драме» посвящена лишь одному аспекту более общей проблемы об использовании античного мифа в драматургии XX века.

Стремясь выяснить, в какой мере художественные формы, столь древние и столь интенсивно циркулирующие на протяжении многих веков, могут иметь сегодня гносеологическое значение и художественную ценность, автор приходит к выводу, что мифы подвергаются преобразованию, актуализируются. Сущность символа сохраняется, но миф обогащается новым политическим, философско-этическим и эстетическим смыслом, почерпнутым в духовной атмосфере нашей эпохи.

Scanned with OKEN Scanner

Драматургия экзистенциализма, составляющая предмет данного исследования, выражает, как и вся экзистенциалистская литература, следующие идеи: приоритет существования над сущностью, теорию свободы, являющуюся составной частью сартровского экзистенциализма, выбор и завербованность. Драма Сартра «Муки», возобновление мифа об Оресте, — самая показательная иллюстрация тезисов экзистенциалистской философии. Орест больше не является персонажем, действия которого предопределены внешними силами, как это было в древнем мифе. Он — герой свободы, свободы, понимаемой в рамках экзистенциализма, которая находит здесь высший смысл в выборе и завербованности.

Scanned with OKEN Scanner

Walt Whitman și literatura europeană

DAN GRIGORESCU

Pentru mulți istorici ai literaturii americane, formula „Whitman — cel dintîi poet național" a devenit aproape axiomatică. Se invocă, foarte adesea, exclamația lui Emerson, care, în 1850, constatase : „Poetul Americii nu s-a ivit încă ; glasul său va răsuna altfel decît cele pe care le auzim acum". Pentru ca, după cinci ani, la apariția *Firelor de iarbă*, înțeleptul de la Concord să-i scrie poetului lor : „Această carte mi se pare cea mai extraordinară operă a spiritului..., pe care a produs-o vreodată America". Ceea ce, fără a diminua însemnătatea contribuției lui Whitman la configurarea unei poezii naționale, sugerează într-o măsură miopia critică a lui Emerson, de vreme ce, în 1855, cariera poetică a lui Poe se încheiase de mult, în chip tragic, fără ca filozoful transcendentalist să fi părut că o observă (cel puțin așa o demonstrează afirmația citată mai sus), iar Longfellow publicase mai multe volume, dintre care cel puțin *Glasurile nopții* și *Poemele sclaviei*, pentru a nu menționa *Evangeline*, anunțau apariția unei autentice personalități poetice.

Dacă în ceea ce-l privește pe poetul lui *Annabel Lee* lucrurile sînt întru totul explicabile, recunoașterea sa în Statele Unite fiind — cum prea bine se știe — tîrzie și Emerson neconstituind astfel o excepție pentru contemporani, omiterea lui Longfellow surprinde. Cel care, în anul *Firelor de iarbă*, va da la iveală un epos cu adevărat american, *Hiawatha*, compusese o poezie — oricum — mai lesne de receptat ; versul său dobîndise un sunet îndeajuns de profund pentru a-și fi cîștigat (așa cum se va întîmpla nu peste multă vreme) o largă popularitate. Ceea ce mi se pare, însă, că explică întru totul entuziasmul lui Emerson (deși rezervele critice, exprimate cu violență de unii contemporani, nu pot fi omise [1]) era tocmai noutatea expresiei artistice ca atare, amintind, în acei ani în care independența intelectuală a Statelor Unite devenise o necesitate imperioasă, mult mai puțin de modelele britanice decît o făcea poezia lui Longfellow. Vigoarea verbului whitmanian sugera mai limpede încrederea în destinul literaturii americane.

---

[1] Mai tîrziu, Emerson însuși va declara, dezamăgit : „Așteptăm ca el [Whitman, *n.n.*] să compună cîntecele națiunii, dar se mulțumește să-i întocmească inventarul".

A trecut, însă, de mult vremea în care *Firele de iarbă* erau privite de critica Statelor Unite ca un produs natural al unei „stări de spirit" exclusiv naționale, la care contribuția culturii europene ar fi neglijabilă. Pe de altă parte, nici afirmația potrivit căreia „ceea ce e poezia la Whitman" se explică printr-un joc complicat al unor influențe străine nu se dovedește întemeiată. Deși mai puțin discutat de comparatiști decît alți poeți americani (Poe, T. S. Eliot și Ezra Pound, în primul rînd), Whitman începe să ofere un contur mai precis, desenul întrucîtva nebulos realizat de exegeza tradițională lasă locul unei interpretări mai cuprinzătoare. Atîta vreme cît metoda comparației literare se aplică numai la *forma* poetică, se pot obține doar concluzii nerelevante. Înnoirile produse în expresia literară erau susținute, poate, mai limpede cu argumente teoretice decît în cazul altor poeți. Whitman a fost obligat să se apere, să se justifice, el a stăruit adesea asupra *cauzelor* inovației sale poetice. Ceea ce lărgește considerabil orizontul comparației, înlesnind, în același timp, descoperirea resorturilor care au determinat apariția noii forme poetice. Pentru că simpla comparație a surselor nu dezvăluie, în nici un caz, vreo identitate a structurilor ritmice. „Ritm al ideilor", cum a fost definită poezia whitmaniană, ea se cuvine discutată, în primul rînd, în registrul ideilor poetice. De aceea se desparte tot mai rar poezia *Firelor de iarbă* de unele trăsături particulare ale concepției lui Wordsworth cu privire la rostul cuvîntului în evocarea naturii, mai ales a celei umane. „Cuvîntul poetic — scria Whitman în *Privire retrospectivă asupra drumului pe care l-am străbătut* — este îmbibat în aceeași măsură cu propria noastră personalitate și cu iradierile misterioase ale lumii din afară". Ceea ce amintește, îndeajuns de exact, de o formulare cunoscută a aceleiași idei la Wordsworth.

Gîndirea lui Whitman (pe care D. H. Lawrence o socotea „prea elementară") descinde — s-a spus — din transcendentalismul lui Emerson. Natura divină a bărbaților și a femeilor obișnuite, participarea la împlinirea miraculosului ciclu al vieții sînt, e adevărat, idei prin definiție emersoniene. Dar apariția filozofiei transcendentaliste trebuie, în orice caz, să fie privită în legătură cu starea de spirit a unei epoci care primise cu atîta interes publicarea în America a unor cărți precum *Aids to Reflection* a lui Coleridge sau *Sartor Resartus* a lui Carlyle. Identificînd rațiunea cu intuiția și cu imaginația, Emerson își mărturisea înrudirea cu ideile lui Coleridge. Interpretarea idealistă a universului ca o întrupare a unui „psyché" cosmic, unic, manifestîndu-se deopotrivă ca om, ca natură, explica dimensiunile pe care le căpăta individul uriaș, dominator, cuprinzînd întregul univers în făptura lui.

În *Democratic Vistas*, Whitman va realiza, de fapt, o stranie sinteză între tradițiile intelectuale ale Noii Anglii și concepțiile mistice ale lui Coleridge. Noua frăție umană pe care o predica poetul *Firelor de iarbă* însemna „ideea divină centrală a tuturor". Dar încrederea în posibilitatea de a-l cunoaște intuitiv pe Dumnezeu provine mai curînd din pagi-

Scanned with OKEN Scanner

nile modestelor cărți de rugăciuni ale quakerilor, citite cu luare-aminte cîndva, în adolescență, la îndemnul mamei sale, admiratoare a „marelui eretic", Elias Hicks.

Structura lumii are, la Whitman, ceva din naivitatea desenelor populare care împodobeau un *Vechi Testament* tipărit, pe la începutul secolului, în Scoția. De altfel, cu vreo 10—12 ani înaintea apariției volumului lui Whitman devenise foarte răspîndită și respectată în America faimoasa culegere de maxime versificate ale bunului poet hughenot Martin Farquhar Tupper, ale căror idei sînt foarte apropiate de cele ale *Firelor de iarbă*, amintind tonul profetic (în sensul biblic al cuvîntului) prezent în poemele whitmaniene și mai puțin caracteristice pentru scrierile lui Emerson.

Ceea ce constituie cu adevărat accentul propriu al versului lui Whitman, încrederea aceea nelimitată, superbă, în destinul poporului, e dobîndit de poet tot prin tradiție orală. În casa tatălui său se nutrea — așa cum precizează, aproape fără excepție, biografii — o entuziastă admirație față de Frances Wright, apologet al omului muncitor, al omului de pe stradă ; prin intermediul lui Wright pătrundeau, astfel, în casa unui umil emigrant din Rhode Island, ideile lui Lafayette, personalitate atît de iubită în America, pentru a cărei independență luptase cîndva.

Un ciudat amestec de intuiție și de cunoaștere exactă, scientistă, constituie acel fundal de secol al XVIII-lea francez, iluminist și preromantic, care a fost semnalat în legătură cu primul volum al lui Whitman. La aceasta s-ar cuveni, poate, să se adauge *Consuelo* și *Contesa de Rudolstadt* ale lui George Sand, de unde, probabil, poetul a deprins mai exact viziunea literatului ca purtător de cuvînt al întregii umanități. Și nu știu dacă reprezentațiile de operă (atît de îndrăgite de Whitman de-a lungul întregii sale vieți), cu alternanța lor de părți cîntate și recitate, desfășurate în săli mari, unde se adresau unui public eterogen, a cărui atenție trebuie susținută în permanență de cuvîntul rostit de actori, de muzică și de gest, nu au avut un anume rol în constituirea versului whitmanian, prin excelență agitatoric, urmărind să realizeze *adresa* directă, democratic în sensul cel mai exact al cuvîntului. Unii cercetători, Gilbert Highet printre ei, cred că pot recunoaște în ritmul larg al poemelor lui Whitman îndepărtate răsunete, preluate intuitiv, ale liricii lui Pindar [2]. Se deslușește, fără îndoială, în opera celui care a scris *Ceas al nebuniei și al bucuriei*, o frenezie, în stare să rupă echilibrul ritmic al poemelor sale ; poate, însă, că obîrșia ei nu e neapărat pindarică, atîta vreme cît nu s-a menționat niciodată vreo pasiune deosebită pentru lirica veche elină.

S-a demonstrat convingător [3] că ideile estetice ale lui Whitman sînt o pătimașă pledoarie pentru „universalitatea artei" ce decurge, însă, din

[2] Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, 1964, p. 254.
[3] K. E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Esthetics*, 1954, p. 425—426.

atmosfera timpului și a națiunii în care a fost creată opera de artă. Forța ei, amprenta specifică, e un rezultat al „luminilor și umbrelor autohtone, al miresmelor, al preferințelor și aversiunilor ... ilustrînd naționalitatea sa (a autorului. — *n. n.*), geografia, mediul, antecedentele“ [4]. Asemena „privirii ce nu poate fi tălmăcită“, sufletul unui creator se decantează din istoria unui popor; literatura e sufletul unei națiuni, e cea mai de seamă dintre arte, cea mai precisă modalitate de expresie națională.

Pentru Whitman, cultura americană („de o sănătate aspră“) se opunea „formulelor elegante, dichisite“, de inspirație medievală și eclezіastică ale romantismului european. Dar, proslăvind tinerețea literaturii americane, îndrăzneala, respirația oceanică și cosmică, încrederea în „destinul fermierului și al mecanicului“, în democrația care „îi face pe toți deopotrivă“, în „personalismul plin de sănătate“, el înlocuia romantismul Lumii Vechi cu un altul, mai cuprinzător, mai lapidar, însă mișcînd aceleași sfere.

Ideile lui Ruskin și ale lui Morris privind relația dintre experiența socială și expresia estetică pot fi, desigur, regăsite la Whitman. Primitivismul romanticilor, programul pozitivist au căpătat un sunet propriu în eseul whitmanian.

Asemenea unui Auguste Comte american, el împarte istoria filozofiei din Statele Unite în trei perioade: afirmarea și stabilirea independenței politice și a egalității între toți oamenii; prosperitatea materială și progresul tehnic; și (o vreme care va veni) orînduirea elanurilor gigantice într-un cosmos artistic imens.

Din această perspectivă, mi se pare și mai greu de susținut ideea apropierii lui Whitman de tehnica impresionismului francez [5]. E greu de presupus că dezvoltarea picturii lui Renoir sau Monet s-ar fi produs în vreo măsură sub înrîurirea poeziei whitmaniene, mai cu seamă că în Franța cunoașterea acestei poezii va fi îndeajuns de tîrzie. Poate că mai convingătoare e înrudirea dintre lirica poetului american și pictura lui Courbet, despre care, însă, se vorbește mai puțin stăruitor. Ca și autorul *Înmormîntării la Ornans*, Whitman năzuia să transforme înfățișarea obișnuită a oamenilor obișnuiți într-o prezență monumentală, subliniată cu *un entuziasm* aproape eroic. „Whitman găsea un limbaj nou, simplificat, frîngînd ritmurile tradiționale sub povara strigătului său barbar“ [6]. Ceea ce, de fapt, năzuia să realizeze Courbet însuși. Poate că apropierea de impresionism ar trebui căutată în acea ingenuitate permanentă a omului care pare că descoperă necontenit noi înfățișări ale universului. Dar este aceasta o trăsătură exclusivă a impresionismului? Lui Whitman îi lipsește capacitatea de a transcrie clipa, efemerul. El e poetul „continuităților“, cum le numește el, urmărind să confere sensuri largi, atotcu-

[4] *Democratic Vistas and Other Papers*, 1888, p. 63.
[5] Vezi Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, 1960, p. 194-5.
[6] *Ibidem*, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

prinzătoare, impresiilor momentane, să le convertească în poezie, așa cum Renoir le-a transformat în culoare. În *Privire retrospectivă*, Whitman declara că a părăsit temele tradiționale, miturile trecutului, pentru a putea asculta chemarea „științei moderne", pe care s-o prefacă în vers, tot așa cum, într-o anume perioadă, impresioniștii încercau să desprindă teoria lui Chevreul de pe propria lor paletă [7] :

> Arthur a pierit dimpreună cu toți cavalerii săi,
> Merlin și Lancelot și Galahed s-au dus cu toții,
> s-au topit ca o boare de vînt ...
>
> *(Cîntecul Expoziției)*

Whitman avea indiferența impresioniștilor față de ceea ce e „literar". Încerca, precum Monet, să realizeze așa-zisa „pochade", operă desăvîrșită din cîteva trăsături de penel. Și poate că numai Monet l-a întrecut în această direcție. Pentru el, ca și pentru impresioniști, obișnuitul era „miraculos" : „Fiecare centimetru pătrat de spațiu e un miracol". Asemenea impresioniștilor, era un expansiv, atras de spațiile largi, convins (ca și Monet) că adevărata viață nu poate fi sugerată de pictura de atelier. Expresia sa poetică răspundea unor necesități temperamentale proprii, unei viziuni cu totul personale ; imitarea acestui stil se transforma (așa cum s-a întîmplat și la imitatorii impresionismului) în pastișă. Evident, legăturile lui cu impresionismul sînt, în orice caz, mai subtile decît le înțeleg aceia care limitează arta lui Monet sau Renoir la consumarea directă a unor senzații. Nici Sypher, nici ceilalți exegeți ai artei whitmaniene nu s-au referit la *tehnica* impresionistă, la modul în care pictorii își notau impresiile vizuale. Din această perspectivă, desigur, orice legătură dintre Whitman și impresioniști ar fi absurdă.

Cred că influența whitmaniană nu trebuie căutată nici în direcția tematicii industriale, citadine, pe care o vom regăsi la simboliștii belgieni, de pildă. Nu trebuie uitat că, în aceeași perioadă gările nimbate de fumul locomotivelor, colorat în brunuri luminoase, era un subiect predilect și al impresioniștilor.

Înrîurirea lui a fost aceea a unui poet al cărui nume ajunsese echivalent cu un mesaj de înaltă umanitate. Poate că nici subiectul propriu-zis al operei, nici tehnica poetică nu au impresionat atît de hotărîtor gîndirea celor care au crezut că pot să descifreze în versul său, în acea covîrșitoare proiecție a propriului *eu*, aspirația spre înfăptuirea unei „frății supreme a umanității". De aceea, cred, a fost cu putință interpretarea mistică semnată de un Swinburne sau de critici precum italianul Jannaccone sau francezii Bazalgette și Catel. Exprimînd o pasionantă interacțiune a filozofiei europene și a celei americane, poezia sa nu a constituit întotdeauna, dincoace de ocean, atît o sursă de inspirație, cît un motiv de meditație.

---

[7] Jean Leymarie, *L'Impressionisme*, II, 1959, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

Răspîndite în centrele muncitorești din Anglia, în ediții ieftine, *Firele de iarbă* au prilejuit, de aceea, entuziaste comentarii ale discipolilor socialistului Blatchford, dar și ale unor erudiți ca Dowden, Rossetti, Symonds, Buchanan. În Germania, unde Freiligrath, prietenul lui Marx și al lui Engels, a tradus-o în 1868, poezia whitmaniană a fost cunoscută prin admirabile tălmăciri, cum ar fi aceea a lui Hans Reisiger sau a lui Johannes Schlaf. O întreagă mișcare a tinerilor poeți muncitori (ca, de pildă, Engelke, Bröger, Griser, Lersch) s-a produs, incontestabil, sub influența lui Whitman. Dar, printre admiratorii săi s-au numărat, deopotrivă, scriitori cu principii estetice mai clare, precum Thomas Mann sau Werfel. (Autorul *Muntelui vrăjit* îl numea „Jupiter Tonans din Manhattan", al cărui nume „ar trebui să fie rostit împreună cu cel al lui Goethe").

În Franța, simboliștii (îndeosebi Laforgue și Mallarmé) au risipit enormitățile critice pronunțate pînă la ei și, atrași de noutatea poeziei whitmaniene, de nonconformismul ei stilistic în primul rînd, au publicat numeroase traduceri. Cu toată rezerva exprimată de André Gide, biografia lui Bazalgette din 1908 a produs o reală revelație și, după apariția ei, Romains, Vildrac, Duhamel l-au proclamat pe Whitman „poet al unei noi epoci" ; celebritatea sa avea s-o eclipseze pe aceea a lui Poe însuși.

În Rusia și, apoi, în Uniunea Sovietică, influența sa a fost mai profundă. Contestat, e drept, de Tolstoi, el a găsit în Turgheniev un admirator (care a intenționat cîndva să-l și tălmăcească), iar în Ciukovski un traducător de autentică sensibilitate. Maiakovski a fost, poate, dintre toți poeții de seamă ai veacului nostru, cel care i-a resimțit cel mai profund influența, mai mult chiar decît Lorca, cel ce-i cînta „barba plină de fluturi".

Critica maghiară vorbește despre răsunetul poeziei whitmaniene la Kosztolányi și Babits, italienii relevă entuziasmul unor Gamberale, Praz și Nencioni, danezii pe al lui Jeusen și Schyberg. O constatare fundamentală, după cum mi se pare, se impune. Aproape fără excepție, partizanii lui Whitman fie că provin din simbolism (curent a cărui înrudire cu impresionismul pictural e, poate, elocventă aci) sau din suprarealism, curente care năzuiau să revoluționeze expresia poetică, fie că sînt apărătorii unor idei sociale generoase. Și poate, nu e lipsit de semnificație că despre poezia lui Whitman unul dintre cei dintîi care au vorbit în literatura română a fost cărturarul cu chip și cu temperament de profet, Nicolae Iorga [8].

Mi se pare simptomatic că Whitman a fost înțeles și de George Călinescu ca un poet care „simte dimensiunile continentului său" [9], tradiția unei viziuni cuprinzătoare rămînînd, astfel, intactă în cultura noastră, de-a lungul cîtorva decenii.

---

[8] „Pentru întîia oară vorbește America toată, fabricile, toate ogoarele ei, unindu-se într-un singur glas prin versul acesta zbuciumat, rupt, disarmonic, al lui Walt Whitman", va spune el mai tîrziu (*America și românii din America*, 1930, p. 261).

[9] *Scriitori străini*, 1967, p. 760.

Whitman, cu poezia lui a cărei suflare mișca largile prerii americane, și-a păstrat, și în poematica interpretare a lui Geo Bogza, prilejuită de centenarul *Firelor de iarbă*, statura lui colosală.

Poate că în acea monumentală *Cîntare a omului*, imn viguros închinat făpturii care „și-a învins pămîntul, mormîntul și destinul", aduce, în originalitatea viziunii argheziene, îndepărtate ecouri din poezia lui Whitman. Luminoasă viziune renascentistă, care așază omul în centrul universului întreg, axă în jurul căreia se mișcă stele. Dar în versul lui Arghezi, simțul dramatic e cu mult mai puternic, el cuprinde înțelesuri pe pe care *Firele de iarbă* nu le sugerau :

De cîte ori n-ai plîns,
Și zvîrcolit ca rîma te-ai înodat și strîns ;

Ai spune că *omul* lui Arghezi e, astfel, *mai uman*.

Dintre tălmăcirile whitmaniene, numeroase, mi se par vrednice să rețină atenția cele semnate de Al. Busuioceanu, Margareta Sterian, Mihnea Gheorghiu. Cel din urmă a consacrat poetului american și cîteva studii (primul în „Revista fundațiilor", 5/1947), izbutind — mai ales în cel care însoțește ediția din 1956 — să deseneze un profil precis al lui Whitman.

Dacă admitem afirmația că Whitman e cel care a determinat spargerea tiparelor tradiționale ale poeziei, lăsînd versul să se prăvale, uriaș, descătușat, atunci, fără îndoială, poezia lui stă la temeiul unei părți însemnate a poeziei moderne. Dar se poate, oare, stabili o filiație directă între lirica lui Whitman și cea a lui Apollinaire din *La Jolie Rousse*, de exemplu ? Avem dreptul să relevăm influența, în acest caz în care la unul din ei versul izbucnește, frîngînd formele vechi, dintr-o necesitate sufletească, la celălalt, dintr-o aspirație dureroasă, plină de neliniști, de exprimare a „marii forțe și-a dorinței" ?

Mai curînd se pot deslușI aceste corespondențe în panteismul limpede, în glorificarea efortului uman din unele poeme ale lui Verhaeren, precum *La Vie Ardente*. Sau în aceea proslăvire a frăției umane, în entuziasmul unei ființe tinere și puternice aflate în centrul universului, în cîntecul viguros și pur al grupului de la *Vie unanime* : Vildrac, Arcos, Duhamel, Mercereau, Jules Romains. Și dacă ne amintim că Pierre Jean Jouve sau Luc Durtain se reclamau, de asemenea, din acest „unanimism", imaginea înrîuririi whitmaniene capătă un contur mai precis. Absurditatea războiului, așa cum e înfățișată în *Etape nécessaire* a lui Durtain, sfîșietoarea durere a jertfei inutile, păstrează un sunet limpede din *Drum-taps* :

O, morți ai luminilor, nu plecați
Să vă-ntîlniți sub pămîntul acesta ?
Prea multe spații s-au unit
Pentru ca limitat, închis,
Pămîntul să-și aparțină.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Valéry-Larbaud, poezia lui Whitman înseamnă că „a luat sfîrșit rezerva celui ce stă deoparte, sau se îngrijește, sau își cultivă maniile, sau se adoră pe sine; el trăiește în contact cu ceilalți *eu* [10]". De altminteri, eroul său, A. O. Barnabooth, căruia poetul îi împrumuta propriile versuri, se declara un discipol al lui Whitman.

Receptată de unii în direcție rafinamentului stilistic (descoperit, în sfîrșit, sub aparențele versului liber și lipsit de contur), de ceilalți în sensul mesajului umanitar, poezia lui Whitman își dezvăluie, astfel, mai precis, poate, decît în propria sa țară, complexitatea structurii și claritatea ideilor democratice. În această privință, nu cred că e un amănunt fără însemnătate cel relatat de istoriile literare mai noi și care ni-i înfățișează pe soldații francezi de pe frontul primului război mondial, precum și pe ostașii războiului civil din Rusia, ducînd în raniță traducerea *Firelor de iarbă*; ei deslușeau în versul lui Whitman îndemnul la înfăptuirea unor idealuri ale umanității atotbiruitoare, care erau și propriile lor idealuri.

WALT WHITMAN ET LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

RÉSUMÉ

La poésie de Whitman, que l'on a considéré souvent comme la véritable représentante de l'état d'esprit américain «caractéristique pour le milieu du XIX^e siècle», est le produit de certaines interférences entre la tradition littéraire du Nouveau Continent et divers courants poétiques européens. Excepté certains traits qui la définissent et qui proviennet de la philosophie transcendantaliste, l'œuvre lyrique de Whitman comprend de nombreux éléments de la pensée romantique anglaise, identifiables surtout chez Wordsworth. Même les *Perspectives démocratiques* si profondément inspirées des problèmes spécifiques des Etats-Unis, réalisent au fond une synthèse entre les traditions intellectuelles de la Nouvelle Angleterre et les conceptions mystiques de Coleridge. D'ailleurs, la vision cosmogonique de Whitman prend son point de départ dans la tradition huguenote (Les maximes de Martin Farquhar Tupper sont très près du ton prophétique du poème de Whitman) et dans la conception humaniste de la Renaissance.

Les idées esthétiques du poète américain constituent un plaidoyer passionné pour l'universalité de l'art qui découle de l'atmosphère de l'époque et de la nation où l'œuvre d'art a été créée. De ce point de vue, la comparaison — (suggérée

[10] Cf. *De Rimbaud au Surréalisme, panorama critique par G. E. Clancier*, 1959, p. 216.

Scanned with OKEN Scanner

parfois — entre la technique poètique de Whitman et celle de l'impressionnisme — est difficile à soutenir, mais peut-être certaines affinités avec Courbet seraient-elles plus aisées à établir. Ce qui le rapproche des impressionnistes c'est plutôt cette tendance, qui domine dans son œuvre, à découvrir «le miraculeux» dans les aspects du quotidien.

L'influence de Whitman doit être cherchée dans la communication de certaines idées, dans une aspiration vers la réalisation d'une «suprême fraternité de l'humanité». Elle n'a pas constitué tellement une source d'inspiration, que plutôt un motif de méditation, dont les échos se retrouvent aussi bien dans la littérature socialiste que dans celle dominée par l'esthétisme. Ce sont d'ailleurs les symbolistes français qui ont rétabli la vérité sur la création de Whitman, en démentant les énormités qui ont circulé si longtemps sur le compte du poète américain. En Angleterre il a été soutenu aussi bien par les disciples du socialiste Blatchford que par certains préraphaélites, entre autres, par Dante Gabriel Rossetti.

Encore que l'on ne puisse parler qu'avec une certaine réserve d'une influence de la création lyrique de Whitman sur la création européenne, toutefois certains échos se retrouvent chez Apollinaire et en une plus large mesure dans les poèmes de Verhaeren qui glorifient l'effort humain, dans la conception du groupe de la *Vie unanime*, ainsi que chez Pierre Jean Jouve ou Luc Durtain, et surtout dans l'œuvre de Valéry-Larbaud, dont le héros, A. O. Barnabooth, aux traits nettement autobiographiques, s'avoue disciple de Whitman. En Roumanie de nombreuses traductions et études, entre autres, celle de G. Călinescu, ont diffusé l'œuvre du grand poète.

Accueillie pour son raffinement stylistique, comme pour son message humanitaire, la poésie de Whitman dévoile, peut-être avec plus de netteté en Europe que dans son propre pays, la complexité de la structure et la clarté des idées démocratiques.

ПОЭЗИЯ УИТМЕНА И ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

РЕЗЮМЕ

Поэзия Уитмена, которую не раз называли выражающей «американские настроения» середины прошлого века, является продуктом интерференции литературной традиции Нового света и различных европейских литературных течений. Помимо определяющих особенностей, проистекающих из трансценденталистской философии, уитменовская лирика содержит многочисленные элементы английского романтического мышления, которые с легкостью можно обнаружить у Водсворта. Даже в «Перспективах демократии», столь глубоко связанных с типичными для Соединенных Штатов проблемами, он фактически осуществляет синтез духовных традиций Новой Англии и мистических концепций С. Т. Кольриджа. Впрочем, космогоническое видение Уитмена покоится на фун-

Inv. 11748 4

Scanned with OKEN Scanner

движение гуситской традиции (описания Мартина Фаркера Таппера очень близки пророческому тону поэмы Уитмена) и концепции Возрождения.

Эстетические воззрения американского поэта представляют собой страстный призыв к универсальности искусства, вытекающей из атмосферы времени и создающей произведение искусства заново. В этом плане сравнение пластической техники Уитмена с техникой импрессионистов, которое иногда делалось, кажется несостоятельным, поскольку «Листья травы» прославляют универс, состоящий из лихорадочного сочетания ярких частиц, а не организацию гигантских порывов в стройном художественном космосе. Более убедительно, быть может, сближение с живописью Курбе, заключающееся в стремлении изменить привычный облик обыкновенных людей, наделив их монументальностью. С импрессионистами его сближает скорее желание открыть «чудесное» в повседневном.

Влияние Уитмена надо искать в идейном плане, в мечте о создании высшего человеческого братства. Оно было скорее не источником вдохновения, а толчком к размышлению и нашло отголоски как в социалистической, так и в эстетской литературе. Собственно, во Франции именно символисты восстановили истинный взгляд на уитменовское творчество, развеяв туман преувеличений, которым годы подряд окутывалось его творчество. В Англии наследниками его выступили как ученики социалиста Блечфорда, так и некоторые из прерафаэлитов, в числе коих и Данте Габриель Россетти.

Румынская культура видела и видит в Уитмене, как выразился Джордже Калинеску, поэта, который чувствует масштабы своего континента. Многочисленные переводы и исследования сделали известным в Румынии творчество великого поэта.

Что касается прямого влияния Уитмена на творчество европейских поэтов, его можно признать лишь с оговорками. Дело в том, что лирика Уитмена настолько непосредственно выражает бурный темперамент, что лишь другой, не менее стремительный темперамент мог бы ее встретить и воспроизвести с равной поэтической силой. Все же, если отвлечься от формы (выражающей различные душевные потребности, отголоски Уитмена можно найти у Аполлинера, в большей степени в поэмах Верхарна, прославляющих человеческие усилия, в энтузиазме молодого и сильного существа, находящегося в центре вселенной (каким видит его группа la Vie unanime, а также Пьер Жан Жув или Люк Дюртен), а в особенности у Валери — Ларбо, герой которого А. О. Барнабут, носящий явные автобиографические черты, объявляет себя учеником Уитмена.

Воспринятая, некоторыми в плане стилистической утонченности, другими — в плане гуманистического идеала, поэзия Уитмена раскрывает, может быть, точнее, чем на родине поэта, сложность своей структуры и ясность демократических идей.

Poemul „Demonul" de M. Lermontov și filozofia lui Schelling

ELENA LOGHINOVSKI

Poemul *Demonul* este una dintre cele mai enigmatice opere ale celui mai enigmatic poet rus. Este firesc să fie așa, dacă ne gîndim că Lermontov a murit la 27 de ani, lăsînd în urma sa neterminat poemul la care a lucrat toată viața.

Se știe că poemul a avut cel puțin șase variante de sine stătătoare, ultimele două (1838 și 1841) deosebindu-se una de alta atît tipologic, cît și compozițional. De aici disputa : care dintre variante să fie considerată ca definitivă. Pe de altă parte, ultima variantă, apărută în anul morții poetului, prezintă și ea unele contradicții. A clarifica dacă aceste contradicții se datorează faptului că poemul n-a fost, sub raport artistic, pînă la capăt cizelat, dacă ele sînt rezultatul adaptării poemului în scopul citirii lui la curte (părerea unor cercetători lermontovieni) sau dacă reflectă complexitatea și bogăția dialectică a concepției lermontoviene însăși ar aduce, credem, lumină în lunga dispută.

În lucrarea de față încercăm să elucidăm acest aspect al operei lui Lermontov, axîndu-ne pe una dintre laturile poemului (legată de conținutul de idei) mai puțin cercetată, și anume asupra concepției filozofice, raportată la filozofia lui Schelling, cunoscută și răspîndită în Rusia, în deceniul al 3-lea al secolului al XIX-lea, prin intermediul așa-numiților „iubitori de înțelepciune" (liubomudrî). Astfel, încă la pensionul universitar, iar apoi la Universitatea din Moscova, grație cursurilor pe care le țineau Raici și Pavlov, adepți ruși ai acestei filozofii [1], Lermontov are ocazia să cunoască și să se dezvolte din punct de vedere intelectual în climatul de idei emanat de opera lui Schelling.

În articolul *Poziția literară a lui Lermontov,* discutînd romanul neterminat *Vadim,* scris de poet în tinerețe, cunoscutul lermontovolog sovietic B. M. Eichenbaum atrage atenția asupra asemănării dintre sentințele filozofice inserate în roman și discursurile, aforismele și ideile lui Schelling din *Cercetări filozofice despre esența libertății umane.* De filozofia lui Schelling leagă Eichenbaum și chipul Demonului, așa cum apare

[1] Vezi P. A. Viskovatîi: „Демон" Поема М. Ю. Лермонтова и её окончательная, вновь найденная обработка, în „Русский вестник". 1889, T. 201, nr. 3; A. Mihailova, Последняя редакция „Демона", „Литературное наследство", T. 45-46, 1948; A. Docusov, Поэма М. Ю. Лермонтова Демон /К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы/, „Русская литература", 1960, nr. 4 etc.

el în primele variante ale poemului lermontovian [2]. Deși amintește în treacăt variantele poemului din 1833 și 1838, cercetătorul nu face totuși nici acum și nici mai tîrziu o încercare de a compara filozofia lui Schelling cu concepția filozofică a poemului lermontovian, deși contrapunerea se impune de la sine, mai ales dacă luăm în considerație ultima variantă.

Este cunoscut că, în prima perioadă a existenței sale, filozofia lui Schelling, asimilîndu-și spiritul revoluției franceze, apare ca o filozofie progresistă. În *Sistemul idealismului transcendental,* Schelling pune la temelia întregului său sistem filozofic principiul libertății, transferat însă în domeniul ideilor. În *Cercetări filozofice,* Schelling evidențiază substanța revoluționară și puterea de a revoluționa a acestui principiu : „Ideea restrîngerii întregului conținut al filozofiei la înțelegerea libertății a dat spiritului uman... libertatea de manifestare, posibilitatea unui puternic avînt în toate ramurile științei, mai mult ca oricare revoluție" [3].

Ideea de libertate se corelează la Schelling cu ideea de bine și rău, privite ca rezultat al manifestării libere a voinței omenești : „Libertatea, în sensul ei viu, real, reprezintă capacitatea binelui și răului"[4] — afirmă filozoful. Bazîndu-se pe acestea, el proclamă forța omului ca singura înzestrată în toată bogăția vieții : „În om se află în germene toată puterea întunericului și toată puterea luminii. În el se întîlnesc fiorul abisului și grandoarea boltei" [5].

Izvorîte din observarea atentă a naturii umane, reflecțiile acestea se dezvoltă totuși nu într-un plan concret, ci pe linia abstracțiilor filozofice speculative, construite pe noțiunile de „principiu", „spirit", „înțelepciune veșnică" etc.

Omul este considerat de filozoful german ca „esență", „suflet", reprezentînd „un focar", „o legătură vie" între tendințe contrare.

Sufletul este chemat la viață „inițială", dintr-un principiu independent de ea. Esența vieții e dată de lupta dintre forțele „principiului", „voinței de sine" și aspirația firească a sufletului spre lumină, deci de lupta ce se dă în om între forțele întunericului și forțele luminii. Țelul final este, după Schelling, „deplina transformare a întunericului în lumină", practic imposibilă pentru om, deoarece contradicțiile, existînd separat și independent, nu se identifică ; „forțele ascunse ale principiului" înclină, de regulă, spre răscoală, spre înălțare. „Tendința de înălțare a voinței de sine este răul" [6].

---

[2] B. M. Eichenbaum, Статн о Лермонтов, Изд-во АН СССР, М.—1., 1961, p. 56.
[3] Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wessen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände,* Schellings Werke, vierter Hauptband, München, 1927, p. 243.
[4] *Ibidem,* p. 244.
[5] *Ibidem,* p. 255.
[6] *Ibidem,* p. 257.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel Schelling leagă răul de expresia vie a personalităţii generatoare de acţiune, fără să o restrîngă la „înţelegerea negativă a imperfecţiunii creaţiei". „Deseori răul se întrepătrunde cu perfecţiunea forţelor separate, care mai rar însoţeşte binele", scrie el, şi pledează pentru viaţa privită ca „o luptă veşnică". Activitatea individualităţii este necesară pentru clădirea vieţii ; fără ea nu ar exista decît moartea, somnolenţa binelui, căci unde nu este luptă nu este viaţă" [7].

Toate acestea permit filozofului să se rupă de morala filistină a timpului său şi să proclame „entuziasmul răului" ca manifestare a voinţei puternice a individualităţii, personalităţii.

Adîncind în plan etic analiza conceptului de bine şi rău, Schelling le corelează cu contrapunerea „principiului întunecat" („principiu", „creatură", „teluric") şi „lumina", „spiritul", „raţiunea veşnică" — ca principiu ideal. Dacă răul înseamnă dezbinarea acestor principii atunci binele reprezintă „unitatea lor divină". Pătrunsă de „spirit", înălţată pe treapta spiritualităţii, individualitatea apare ca „personalitate". Ruptă de „spiritul ideal", ea duce la triumful „egoismului". Eul, individualitatea, este, desigur, baza, fundamentul, centrul real al oricărei fiinţe omeneşti — citează filozoful o operă a lui Franz Baader. Îndată însă ce va înceta să se supună în întregime centrului, manifestîndu-şi conducerea la periferie, ea se va consuma aici ca aviditate tantalică a dragostei de sine şi a egoismului" [8]. Schelling deosebeşte „răul", ca despărţire a principiilor şi ca element ce are o obîrşie comună cu binele, de „păcat", care e considerat ca „despărţire de bine" ; pe de altă parte, contopirea, armonia principiilor contrarii este privită ca spirit al dragostei faţă de voinţa de sine. „Cînd, în om, principiul sumbru este pătruns de lumină şi se identifică cu ea, legătura forţelor din om este Dumnezeu ca iubire veşnică" [9]. Astfel, relaţia dintre noţiunea de „păcat" se opune de Schelling ideii de dragoste, pe care, la rîndul ei, o leagă de divinitate.

Caracterizînd elanurile contradictorii ale personalităţii umane, Schelling vorbeşte despre tendinţele contrare proprii ei ; pe de o parte, o neabătută aspiraţie spre divinitate, privită ca iubire şi lumină ; din imposibilitatea sufletului omenesc şi personalităţii umane „de a se ridica pînă la perfecţiune" izvorăşte tristeţea comună fiecărei vieţi limitate, „o adîncă şi nemărginită melancolie a vieţii", „tributul durerii ce stă la baza naturii" ; pe de altă parte, „neliniştea vieţii", care „alungă omul din echilibru", apare „pentru fiecare fiinţă în parte ca un foc mistuitor" ; această neliniște îl şi duce pe om la rău şi păcat.

Punctul iniţial al păcatului se află în trecerea omului de la adevăr la minciună, de la lumină la întuneric. Dar „celui ce s-a îndepărtat de echilibru — spune filozoful — îi rămîne totuşi sentimentul a ceea ce

---

[7] Schelling, *op. cit.*, p. 292.
[8] *Ibidem*, p. 259.
[9] *Ibidem*, p. 281—282.

Scanned with OKEN Scanner

a fost el în Dumnezeu și prin Dumnezeu — Totul, toate lucrurile, el vrea de aceea să devină același. De aici se naște setea iubirii de sine“ [10]. De acest fenomen leagă Schelling noțiunea răsturnată de „Dumnezeu“, o falsă închipuire (der umgekehrte Gott). „Această forță ne apare de obicei nu numai ca întruchiparea celui ce urăște întreaga creație (aceasta din urmă existînd numai datorită dragostei), și îndeosebi omul, dar și a aceluia care împinge omul în ispită, ademenindu-l cu plăceri mincinoase și transplantînd în închipuirea lui ceea ce nu există“ [11].

Apărute în torentul general al formării concepției romantice, ideile lui Schelling pot folosi ca un comentariu filozofic sui-generis al operelor poeților romantici.

În creația romanticilor vom găsi, ca și la Schelling, interes pentru personalitate, pentru universul intim al omului, afirmarea omului ca ființă independentă în voința sa, același imn închinat individualității puternice și frapante, capabilă în aceeași măsură de bine și de rău. Pe acest plan, de concepția lui Schelling se apropie nu numai *Demonul* lermontovian, dar și *Ghiaurul* și *Corsarul* lui Byron, *Melmot pribeagul* al lui Maturin sau *Jean Sbogar* al lui Ch. Nodier, dar mai ales eroii „satanici“ ai lui Byron și Vigny, Hugo, Leconte de Lisle, Carducci și Eminescu. Nu întîmplător, amintind de diavol, filozoful scrie că „în concepția creștină el este, dintre toate creaturile, nu cel mai îngrădit ci, dimpotrivă, cel mai puțin îngrădit“ [12], iar într-o altă lucrare explica interesul ce-l prezintă chipul lui Lucifer pentru artă prin faptul că, în comparație cu îngerul, el „este *o individualitate mai bine definită* și o imagine mult mai realistă“ [13] (subl. ns. *E.L.*).

Aceasta însă nu-i totul. Concepția schellingiană reclamă și analiza universului intim, a stărilor individuale ale personalității, fapt întîlnit la majoritatea scriitorilor din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Apărută în fond în opera lui Chateaubriand, această analiză atinge culmi deosebite în poezia lui Byron. Dacă în creația sa de tinerețe (poemele orientale *Ghiaurul* și *Corsarul*) poetul englez proslăvește personalitatea puternică, în operele de maturitate ale aceluiași ciclu *(Larra, Asediul Corintului)* și mai tîrziu în drama *Manfred* analizează personalitatea din punctul de vedere al vieții sale intime contradictoriu, ajungînd pînă la dezvăluirea individualismului ei. Nu e vorba totuși de o reprobare a eroului său individualist ; pentru Byron, individualitatea umană rămîne, oricum, criteriul suprem. În confruntarea Dumnezeu — om, cel din urmă iese întotdeauna biruitor pe plan moral (v. *Cain, Manfred, Cer și pămînt*). Însuși simbolul divinității este tratat de Byron într-un sens bine definit. Urmînd filozofia iluministă (Voltaire), Byron se îndepărtează

---

[10] Schelling, *op. cit.*, p. 282.
[11] *Ibidem,*
[12] *Ibidem,* p. 260.
[13] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

de reprezentarea creştină a lui Dumnezeu, zugrăvindu-l ca pe un purtător de pseudoiubire, pseudobine, căruia îi opune individualitatea puternică, gata să renunţe la asemenea „bine" şi o asemenea „iubire" în numele libertăţii şi cunoaşterii.

În acest punct are loc în mod evident despărţirea lui Byron de Schelling, deşi rădăcinile acestei rupturi sînt mult mai vechi. Vorbind despre viaţă ca despre luptă a contrariilor, a forţelor întunericului şi luminii, Schelling considera ca punct iniţial şi final al acestei lupte deplina transformare a întunericului în lumină. „Răul este doar temelia din care binele se dezvoltă prin forţa proprie" [14].

După Schelling, răul iniţial îi este propriu omului de la naştere, iar evoluţia omului este concepută de el tocmai ca o evoluţie a răului în bine. „Fiecare naştere este naşterea din întuneric spre lumină" [15].

La Byron, dimpotrivă, eroul e bun din capul locului. Viaţa în societate ucide binele din om, generînd răul ce se fortifică pe tot „drumul penibil al dezamăgirii". Evoluţia de la bine la rău devine astfel o lege, un rezultat firesc al experienţei de viaţă şi al cunoaşterii. Punctul culminant al acestei evoluţii — îndepărtarea eroului de Dumnezeu, lupta împotriva lui Dumnezeu în sensul cel mai larg, este de fapt ideea şi centrul întregii opere byroniene. O astfel de imagine a personalităţii umane i-a fost sugerată lui Byron, pe lîngă gîndirea iluministă, de experienţa sa de viaţă, de cunoaşterea largă a naturii umane, care a determinat logica imaginilor sale artistice în mai mare măsură decît schemele filozofice ale lui Schelling.

Lupta cu divinitatea ca protest împotriva Dumnezeului creştin, conceput ca simbol al unei morale mincinoase şi al despotismului, este prezentă în toată creaţia lui Lermontov. Dezvăluindu-se cu deosebită forţă în dramele din tinereţe, romanul *Vadim* şi *Mascarada*, conflictul cu Dumnezeu atinge punctul culminant în varianta caucaziană a *Demonului*, care se proclamă „cu cerul în mîndră rivalitate".

Şi totuşi, cu toată apropierea de Byron, încă varianta din 1838 prezintă şi caracteristici ce deosebesc opera poetului rus de creaţia marelui său confrate. În centrul poemului, ca bază a subiectului său, se află nu atît lupta împotriva cerului, cît mai ales dorinţa de iubire, aspiraţia către un ideal şi deznodămîntul tragic al încercării eroului de a se smulge din sfera îngustă a negării. Această linie apare, prin includerea jurămîntului Demonului, şi mai pregnantă în ultima variantă (1841) şi-l apropie pe Lermontov nu atît de poetul englez, cît mai ales de literatura germană, cu al său *Wehmut* şi *Sehnsucht*, cu a sa „floare albastră" şi cu setea faustiană a perfecţiunii. Nu întîmplător îi alăturăm de aceea, în acest plan, pe Lermontov şi Schelling. Dacă ne amintim de caracteristica dată

---

[14] Schelling, *op. cit.*, p. 271.
[15] *Ibidem*, p. 252.

Scanned with OKEN Scanner

de Schelling personalității cu stare de spirit romantică, vom vedea că ea se poate aplica și eroului lermontovian, și încă în mai mare măsură decît eroilor byronieni. În lumina celor spuse de Schelling despre „o melancolie fără margini a oricărei vieți", putem interpreta tristețea Demonului, nemulțumirea sa față de propria-i situație, setea sa puternică de armonie.

„Vreau să mă rog, vreau să iubesc,
În bine iar să cred voiesc".

Ideea schellingiană asupra „falsei închipuiri" o recunoaștem în tendința Demonului de a se contrapune lui Dumnezeu. În poemul lui Lermontov („Ei și ? vei fi și-n iad cu mine !") triumful individualismului duce la „păcat" (moartea Tamarei) iar eroina, iubind pînă la jertfirea de sine, apare ca purtătoare a „entuziasmului binelui". În acest context, finalul poemului, în care pentru încununarea acestui bine Lermontov introduce un alt creator și alte ceruri decît în restul poemului, un Dumnezeu văzut ca întruchipare a ideii de iubire și ideal, ni se pare pe deplin justificat.

Acest creator nu seamănă de fel cu cel din partea centrală a poemului, care, asemenea Dumnezeului miltonian, ce permite căderea în păcat a omului, asemenea Dumnezeului lui Byron, ce tolerează uciderea lui Abel, sau a Dumnezeului lui Vigny, indiferent la moartea lui Eloa, „ocupat cu cerul nu cu pămîntul", o jertfește pe Tamara Demonului, fără măcar să-și arunce privirile către ea.

De aici dualitatea nu numai a simbolului Dumnezeu dar, în esență, a întregii simbolistici a poemului, complexitatea și contradicțiile operei lermontoviene, necaracteristice pentru Byron.

La prima vedere, această contradicție apare ca o inconsecvență a poetului. O analiză mai atentă dezvăluie însă că este vorba de o contradicție a concepției lermontoviene însăși și, într-un sens mai larg, a concepției romantice în genere.

Una dintre contradicțiile esențiale ale personalității romantice constă în aspirația puternică spre „bine" — dragoste, afirmare, armonie — și imposibilitatea împlinirii idealului, ceea ce reclamă mînie, ură, negare, într-un cuvînt, „răul". Natura puternică a lui Byron depășește într-un anume sens această contradicție. Mîndria „neomenească" a poetului englez permite ca înțelegerii tradiționale a „divinității", „binelui", „dragostei", să i se opună omul liber, al cărui ideal este nu fericirea, ci puterea spiritului, nu forța, ci cunoașterea, nu iubirea „divină", ci ura veșnică. Idealul lui Byron este astfel întruchipat de însăși individualitatea descătușată, eliberată de toate prejudecățile. De aici, impresia puternică de unitate pe care ne-o lasă citirea operei byroniene.

Schelling „depășește" contradicțiile personalității romantice într-un alt fel. Recunoscînd „entuziasmul răului", el îi opune „entuziasmul binelui" ca o categorie superioară. Deasupra omului este idealul necondiționat

și absolut — Dumnezeu, lupta împotriva lui înseamnă păcat și-l combate cu vehemență [16].

Simbolul divinității este pentru Schelling o noțiune largă ce nu se restrînge la înțelegerea tradițional-creștină a lui Dumnezeu. Într-un anume moment el simbolizează criteriul moral suprem, în lumina căruia lupta cu Dumnezeu devine pretextul demascării individualismului ce limitează omul la lume îngustă, egoistă. Totodată, proclamarea lui Dumnezeu ca criteriu suprem este irealizabilă pentru om, ciunteşte personalitatea umană, dizolvă principiul inițial în „iubirea" abstractă. Încercarea de a birui această contradicție îl face pe Schelling să introducă ideea de „bine" ca „unitate divină a principiilor" în om însuși. Dar acest „bine autentic se poate naște în om numai de către o anume magie divină" [17]. Astfel, pentru rezolvarea contradicțiilor propriului său sistem filozofic speculativ, Schelling este nevoit să evadeze în misticism, „Dumnezeul" său se confundă cu divinitatea creștină (nu mai este „ideal", ci ființa supranaturală și atotputernică); ideea abstractă a „iubirii divine" se confundă cu iubirea creștină, în ultimă instanță opusă luptei și negării.

În această problemă Lermontov ocupă cu totul altă poziție. În opera poetului rus nu vom găsi nici eliminarea, nici rezolvarea, nici biruirea contradicțiilor. Contradicțiile ating în poemul lermontovian punctul cel mai înalt al tensiunii, capătă o largă întruchipare. Conflictul dintre erou și Dumnezeu nu se rezolvă în spiritul concepției schellingiene. Demonul nu este înfrînt, „răul" nu se transformă în „bine" (așa cum se întîmplă, de exemplu, în poemul de tinerețe *Înger și Demon* al lui Eminescu); el rămîne puternic și sublim tocmai prin negare, prin lupta acerbă și permanentă cu Dumnezeu. Dar, întîlnindu-se în acest punct cu eroii lui Byron, Demonul se distinge totodată de ei printr-o extraordinară sete de ideal, de bine, de iubire, de armonie. Problema idealului ca iubire e pusă în centrul operei, determină desfășurarea subiectului și imaginea eroinei. Dacă demonul întruchipează „entuziasmul răului", care presupune alături de byronianul „rău superior" (luptă cu Dumnezeu) și „egoismul", „iubirea de sine" a lui Schelling, Tamara este în schimb în-

---

[16] La Schelling găsim nu numai condamnarea „păcatului", ca falsă închipuire, ce duce la divorțul cu Dumnezeu, dar și critica filozofiei raționaliste, generatoarea titanismului și satanismului în literatură. Respingînd concepția ce afirmă că „răul" este de sine stătător, în afară de Dumnezeu, sau ceva ce se naște în procesul îndepărtării de bine, el spune: „dacă răul este independent ca apariție, înseamnă că Dumnezeu îl duce pe om la rău, deci vina este a lui; dacă răul este dependent ca apariție, el fiind consecința divorțului cu divinitatea, atunci vina însăși o poartă răul și nu-i putem explica originea. Aceasta ar duce la un fel de „pandemonism" și la presupunerea că „binele se transformă în rău, ceea ce-i imposibil" (Schelling, *op. cit.*, p. 247).

[17] Schelling, *op. cit.*, p. 283.

truchiparea „entuziasmului binelui", iubirii adevărate, dusă pînă la autojertfire. În aceasta constă și sensul salvării ei :

„Iar prin durere și iubire
Spre rai ea drumul și-a deschis !"

și tot în acest sens ea se opune eroului (vezi finalul poemului, cu descrierea chipului divin și frumos al Tamarei, în contrast cu asprul și întunecatul Demon). Și, în sfîrșit, aici este și sensul condamnării Demonului, în ciuda măreției revoltei sale împotriva lui Dumnezeu, la veșnica însingurare și inutilitate a existenței, o condamnare pronunțată nu numai de forțe exterioare, dar mai ales de propria sa natură.

„Din nou înfrînt porni-n neștire,
Încrîncenat, scrîșnind din dinți,
Lipsit de țel și de iubire
Și părăsit de năzuințI ! ..."

Ridicînd jertfa Tamarei mai presus de Demon, Lermontov se întîlnește în concepții cu Schelling, care așază „entuziasmul binelui" mai presus de „entuziasmul răului".

Dar, dacă pentru Schelling binele duce la iubire și se identifică cu Dumnezeu („Dumnezeu ca spirit este iubire pură"), pentru Lermontov ideea aceasta nu apare decît într-un singur moment, deși important.

Legat de imaginea Tamarei „pămîntene", acest moment nu include întregul sens al creatorului și cerului, așa cum apare în final. Acest creator este mai degrabă un simbol al adevărului și frumuseții superioare, morale, etice și numai în lumina unei asemenea interpretări poate fi înțeleasă imaginea Demonului și ca năzuință către ideal, și ca luptă cu Dumnezeu și „răul" din el. Cu această plăsmuire a simbolului creatorului, Lermontov se apropie de capodopera goetheeană. În măsură și mai mare, interpretarea dată simbolului se explică prin legătura poemului cu viața rusească, cu realitatea epocii sale.

În poeziile lui Puşkin, în estetica lui Bielinski, în discuțiile pasionate ale cercurilor filozofice, întreaga gîndire progresistă a Rusiei deceniului al IV-lea din veacul al XIX-lea se orienta pe calea înfrîngerii individualismului și abstracționismului romantic, spre idealuri concrete, sociale, etice. Lermontov va urma aceeași cale. În cunoscuta sa *Elegie*, poetul ținuiește „rușinoasa" indiferență față de bine și rău a compatrioților săi. În *Poveste pentru copii* el încearcă să plăsmuiască în mod obiectiv eroul „rău" care i-a cutreierat imaginația în tinerețe. În *Un erou al timpului nostru*, creînd chipul realist al unui asemenea erou, el supune unei analize concret-sociale aceleași categorii morale. Dacă aceste ultime opere ale lui Lermontov se înscriu efectiv pe calea dezvoltării viitoare a literaturii ruse, literatură atît de pasionat preocupată de rezolvarea problemelor morale (culminînd cu Tolstoi și Dostoievski), atunci poemul *Demonul* rămîne în literatura rusă un punct culminant al contradicțiilor și complexității gîndirii romantice.

Scanned with OKEN Scanner

CONTRIBUTION AU PROBLÈME DE LA CONCEPTION PHILOSOPHIQUE DU POÈME *LE DÉMON* DE LERMONTOV
(Lermontov et Schelling)

RÉSUMÉ

Afin de mettre au point certains aspects souvent controversés du poème de Lermontov, l'auteur analyse la conception philosophique du poète et ses rapports avec la philosophie de Schelling, largement répandue dans la Russie des années 1830—1840.

Le philosophe allemand, partant d'une conception du monde spécifique pour l'individu de tendance romantique, avait en effet abordé et défini dans une série d'ouvrages de jeunesse et surtout dans ses *Recherches sur la nature de la liberté humaine*, les notions de liberté et de volonté, le bien et le mal, l'amour et la beauté. Aussi son œuvre peut-elle être comparée à bien des égards aux oeuvres de la plupart des romantiques. En effet, sa conception de la vie comme un éternel combat et «enthousiasme pour le mal», en tant que manifestation des personnalités fortes, apparaît par exemple de manière révélatrice sur le plan artistique, dans la création de Byron. Mais, si en ce sens, l'œuvre de Lermontov et en l'occurence son poème *Le Démon* se rapproche de la conception d'un Byron ou d'un Schelling, il s'en sépare néanmoins, car il oppose à l'enthousiasme pour le mal «l'enthousiasme pour le bien», qui résulte de la réconciliation des contradictions immanentes de l'individu, enthousiasme auquel il lui assigne dans sa hiérarchie, la première place, offrant ainsi à l'individualité humaine un idéal suprême du bien, qu'il appelle Dieu. Chez Lermontov et notamment dans son poème, l'aspiration de l'homme vers l'idéal est exprimée d'une manière plus évidente que chez Byron, par l'idéal d'amour et d'harmonie du Démon. Cet idéal se rattache dans les représentations du héros, et en une certaine mesure, dans celles de l'auteur aussi, à l'idée de Dieu et du Ciel, tels qu'elles apparaissent dans l'épilogue de la dernière variante du poème. C'est de ce point de vue, semble-t-il, que doit être envisagée l'ascension de Tamara (elle est, en quelque sorte, une expression de «l'enthousiasme pour le bien»).

Si l'on peut, à cet égard, faire un rapprochement entre Lermontov et Schelling, le poète russe, à l'encontre du philosophe allemand ne démontre et ne plaide pas la réconcilation des contradictions qui déchirent le héros, car tout en présentant l'échec du Démon dans ses aspirations vers l'amour et l'harmonie, il ne cesse d'admirer sa nature orgueilleuse et volontaire, son attitude de combattant intrépide contre la divinité. Il s'en dégage bien, par ailleurs, non seulement une certaine contradiction, quant au caractère du *Démon*, mais aussi quant au sens du poème et au traitement de certains symboles qui semblent se dédoubler dans la dernière variante, mais cette contradiction ne résulte nullement d'une certaine faiblesse d'ordre artistique ou d'une tendance à adapter le poème aux exigences de la cour impériale.

Scanned with OKEN Scanner

Expression la plus adéquate d'une conception du monde, complexe et pleine de contradictions, et en même temps de la pensée romantique comme telle, le beau poème de Lermontov se révèle à nous comme l'une des œuvres les plus profondes et originales du romantisme universel.

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»

Лермонтов и Шеллинг

РЕЗЮМЕ

В стремлении раскрыть некоторые аспекты идейного содержания лермонтовской поэмы, вызывающие противоречивые толкования критиков, автор статьи обращается к философской концепции произведения, рассматривая ее в соотношении с философией Шеллинга, как известно, широко распространенной в России в 30-х годах XIX в.

В ряде своих работ раннего периода и особенно в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы» немецкий мыслитель раскрывает, как известно, такие понятия, как свобода и воля, добро и зло, любовь и красота, в значительной мере опираясь на анализ внутреннего мира романтически настроенной личности. Поэтому его произведения оказываются сопоставимыми с творчеством большинства романтиков XIX века Так, понятия жизни как вечной борьбы и «энтузиазма зла» как проявления сильной индивидуальности наиболее ярко раскрываются в художественном плане в творчестве Байрона. В этом смысле произведения Лермонтова, в частности, его поэма «Демон», могут рассматриваться в плане как байроновской, так и шеллинговской традиции. Однако, в отличие от Байрона, Шеллинг не только противопоставляет «энтузиазму зла» «энтузиазм добра», как результат примирения внутренних противоречий человеческой индивидуальности, но и ставит последний выше первого, тем самым поднимая над человеческой индивидуальностью высший идеал добра, именуемый им Богом. В произведениях Лермонтова, в частности, в его поэме, значительно сильнее, чем у Байрона, выражено стремление человека к идеалу, предстающему Демону как идеал любви и гармонии. Этот идеал связывается в представлении героя, и отчасти самого автора, с образом Бога и небес, как они предстают в эпилоге поэмы в ее последнем варианте; в этом плане становится понятным и вознесение на небо Тамары как своеобразной носительницы «энтузиазма добра».

Но если в этом смысле Лермонтов сближается с Шеллингом, то его отличие от немецкого философа заключается в том, что он не проповедует и не показывает преодоление противоречий в натуре героя и, показывая его крах в стремлении к любви и гармонии, по-прежнему восхищается его гордой и свободолюбивой натурой богоборца.

Отсюда известная противоречивость не только в характере Демона, но и в самом идейном содержании поэмы, в трактовке ряда ее символов, как бы раздваивающихся в последнем варианте. Однако эта противоречивость — не результат художественной слабости поэмы и не следствие ее приспособления к чтению при дворе. Являясь наиболее полным и концентрированным выражением противоречивости и сложности самого романтического мышления, видения мира, она делает прекрасную поэму Лермонтова одним из наиболее глубоких и своеобразных произведений мирового романтизма.

Scanned with OKEN Scanner

Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare

I. C. CHIȚIMIA

Cărțile populare se pretează în cel mai înalt grad la studii comparatiste, dar lucrul acesta nu s-a făcut pînă acum decît în mică măsură, pentru că era nevoie întîi de studiul acestor cărți în fiecare literatură în parte, urmat, desigur, de lucrări de sinteză, pentru o orientare generală, țel neatins încă nici astăzi de toate literaturile naționale. Pe lîngă lucrările mai vechi ale lui Görres [1], Nisard [2], John Cheap [3], s-au realizat sinteze mai noi remarcabile, de către Ivanov[4], Mackensen[5], Krzyżanowski [6] și alții. Între acestea trebuie înscrisă lucrarea lui N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească* [7], una dintre cele mai temeinice opere în domeniul respectiv, prin cuprinderea tuturor cărților populare din literatura română și prin urmărirea atentă a filiațiilor pînă la împămîntenirea acestor cărți [8]. Fiind lucrări de orientare generală însă, nu pe baza ideilor conținute de ele se poate face comparatism, ci pe baza textelor înseși, problemă destul de dificilă, fiindcă nu există încă ediții accesibile pentru toate textele, mai ales că în ultimele decenii preocuparea pentru editarea lor științifică a stagnat. Cu toate acestea, studiul comparat este posibil la data actuală pe baza cărților cu o difuzare mai largă, care sînt și cele mai importante. Concluziile generale în legătură cu ele rămîn, în fond, valabile în mare măsură și pentru celelalte cărți populare.

---

[1] Johann Joseph Görres, *Die deutschen Volksbücher*, Heidelberg, 1807.

[2] Ch. Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*, 2 vol., Paris, 1854.

[3] John Cheap, *The Chapman's Library*, Glascow, 3 vol., 1877—1878.

[4] I. Ivanov, Богомилски книги и легенды. Sofia, 1925.

[5] L. Mackensen, *Die deutschen Volksbücher*, Berlin, 1927.

[6] J. Krzyzanowski, *Romans polski wieku XVI*, Lublin, 1934 (ed. II., Varșovia, 1962).

[7] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, 2 vol., București, 1929—1938.

[8] În multe alte lucrări de acest fel s-au cercetat cărțile populare numai dintr-o anumită epocă sau de un anumit tip, uneori fără a se indica modul în care au circulat pînă au intrat în literatura respectivă. Parțial le-a studiat însuși B. P. Hasdeu, căci în *Cărțile poporane ale românilor în sec. XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*, București, 1879, se ocupă *numai de textele din „Codex Sturdzanus"*.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea spune însă că studii comparatiste s-au făcut şi pînă acum prin însuşi faptul că s-a ajuns la stabilirea pe rînd a unor filiaţii internaţionale prin comparaţii de texte, ca de exemplu trecerea unui text oarecare, cum ar fi *Istoria lui Archirie şi Anadan*, din limba persană în arabă, din arabă în armeană, din această limbă în slavă, de aci în română [9] etc. Desigur, un asemenea punct de vedere ridică problema însăşi a comparatismului [10], care, după părerea noastră, trebuie să se ridice de la studiul comparat al textelor la stabilirea unor corelaţii generale, la definirea structurii sau artei unui text ori unor texte (e vorba de creaţii literare), pe unităţi mici sau pe unităţi mai mari, adică într-o literatură sau într-o zonă de literaturi, indiferent dacă textele au legătură directă sau nu între ele. Problemele de legături directe istorice sau de influenţă între două unităţi, pe baza datelor concrete, sînt de domeniul istoriei literare, nu numaidecît al comparatismului sau, dacă se bazează pe argumente filologice, sînt de domeniul filologiei. Fără a neglija problemele de geneză literară, comparatismul urmăreşte şi trebuie să urmărească în special fenomenele tipologice. Altfel îşi poate pierde obiectul.

În acest sens văzute lucrurile, studiul comparat mai larg al cărţilor populare duce la cîteva constatări de importanţă fie generală, fie specială.

1. **Cărţile populare sînt la origine alcătuiri pe baza folclorului.** Opinia specialiştilor pînă acum a fost inversă, şi anume că în cazul elementelor comune între cărţile populare şi folclor avem de-a face cu urme ale cărţilor populare imprimate în folclor [11]. De fapt, cărţile populare cel mult au colportat elementele de folclor, acestea preexistînd. Dar acest lucru, afirmat aşa, nu convinge pe nimeni. Sînt necesare exemple concrete. Din restrîngerea spaţiului, vom da unul singur. În *Istoria preaînţeleptului Archirie* este inserată o legendă, cu răspîndire în folclor, în care un dascăl învaţă carte pe lup. Cînd dascălul îi spunea : „Zi, lupe, A B C “ [12], lupul răspundea : „la miei, la iezi, la purcei“, cu gîndul să scape mai repede şi să plece după pradă. Pare de departe evident că existenţa acestei legende cu note singulare în folclor se datoreşte cărţii populare respective. Şi totuşi, ea apare în evul mediu în Franţa, unde cartea aceasta, *Istoria lui Archirie*, n-a ajuns niciodată, şi anume în fabula

---

[9] Vezi *Istoria preaînţeleptului Archirie şi a nepotului său Anadan*, în I. C. Chiţimia şi Dan Simonescu, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, 1963, I, p. 309 şi urm.

[10] Personal considerăm că însuşi termenul de „comparatism“ trebuie înţeles deosebit de „comparativism“. „Comparativismul“, rezultat pe calea metodei comparative, este aplicabil şi altor domenii, ca termen comun, pe cînd „comparatismul“, în accepţie modernă, se aplică numai în domeniul creaţiei literare, fiind, în fapt, studiul „literaturii comparate“ (littérature comparée).

[11] La noi o asemenea părere a exprimat expres M. Gaster în *Literatura populară română*, Bucureşti, 1883, afirmînd chiar că basmele populare descind din cărţile populare.

[12] În textul vechi literele sună, după alfabetul cirilic, A B V (ne-am îngăduit o actualizare).

D'un prêtre qui mit un loup à lettre de Marie de France [13]. De asemenea, cartea n-a circulat în Polonia, dar există aci proverbul : „Mów, wilku, pacierz, a wilk : owca, baran", adică „Zi lupule, tatăl nostru, iar lupul [zicea] : oaie, berbece" [14]. Este clar că acest proverb are existență independentă de *Istoria lui Archirie*, descinde dintr-o anecdotă folclorică, înglobată la alcătuirea sa de romanul popular respectiv. De altfel, am observat undeva că, în trecerea sa dintr-o limbă în alta, romanul a absorbit de fiecare dată noi proverbe naționale [15] (în prima parte el este de structură paremiologică), iar la noi Anton Pann a făcut din el, în 1854 [16], o culegere de proverbe românești, inexistente în versiunile romanului, lucru rămas neobservat.

2. **Cărțile populare nu sînt simple traduceri, nici măcar prelucrări, ci transpuneri în tonalitatea de artă specific națională, de obicei cu rezonanțe folclorice.** Că, în general, cărțile populare „nu se traduc, ci se *transformă*", observase, cu intuiția sa genială, B. P. Hasdeu, spunînd : „Orice popor posedă o formă proprie a sa, primind ca al său numai ceea ce corespunde acelei forme specifice, care se modifică și ea din epocă în epocă, provocînd atunci modificări corelative în tot ce este poporan" [17]. Cu toate acestea, cărțile populare au fost considerate ca niște transmutații naive, cel mult cu mici retușări sau schimbări de nume pentru așa-zisa „culoare locală". Aceasta este opinia comună a multor specialiști. În realitate, ele sînt adaptate nu simplu unei limbi, ci unei arte narative, specifice, formate veacuri întregi, în confluența literaturii culte cu cea folclorică, artă perpetuată într-un stil de timbru aparte, de la ale cărui note esențiale nu poate deroga de obicei condeiul aproape nici unui scriitor în trecut. Vom da și aici tot un singur exemplu. Vestita *Alexandrie* a circulat în lumea întreagă. La noi a intrat pe la sfîrșitul secolului al XVI-lea din literatura sîrbocroată, unde pătrunsese pe la sfîrșitul secolului al XIII-lea din Occident. Liniile mari ale narațiunii sînt aceleași și într-o versiune, și în alta. Dar schimbări de detaliu există destule, mergînd pînă la înlocuiri de anecdote [18]. Ele creează, într-o parte și alta, o lume locală a romanului, cu nuanțele sale. Aceste nuanțe sînt potențate însă de pasajele care pun cititorului în față, emoțional, individualități diverse. Aș cita aici doar scrisoarea împărătesei Olimpiada trimisă fiului său Alexandru cel Mare, pe care nu-l mai văzuse de ani de

---

[13] Cf. *Die Fabeln der Marie de France*, ediție critică de Karl Warnke, Halle, 1898, p. 271.

[14] Cf. Z. Gloger, *Skarbczyk*, II, Varșovia, 1891, p. 67.

[15] I. C. Chițimia, *„L'Histoire du sage Ahikar" dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec le folklore*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 420 și urm.

[16] A. Pann, *Înțeleptul Archir cu nepotul său Anadan*, București, 1854.

[17] B. P. Hașdeu, *Studii și articole*, ediție de C. Măciucă, București, 1961, p. 190.

[18] Am arătat asemenea schimbări în articolul *Romane populare pătrunse prin filieră slavă : „Alexandria"*, în „Romanoslavica", XIII, 1966, p. 96 și urm.

zile şi de care, ca orice mamă, îi era dor. De notat că scrisoarea aceasta nu există în versiunile occidentale, difuzate pînă în Polonia. Ea este o inovaţie a vechiului scriitor sîrbocroat. Dar, pe cînd în versiunea sîrbocroată mama îndurerată rămîne totuşi la un protocol de împărătească bizantină, cu aur şi bijuterii, la care ar renunţa pe loc numai să-şi poată vedea fiul, în versiunea românească mama uita că este împărătească şi devine în candoarea vorbei ei o femeie din popor, care nu are aur, ci lacrimi, pe care — cum spune ea — le varsă ziua şi noaptea. Scrisorile se deosebesc deci fundamental, din punctul de vedere artistic, în termenii lor. Finalul însuşi al scrisorilor este grăitor. Olimpiada sîrbească sfîrşeşte în termeni protocolari, plini de demnitate imperială, ceea ce nu e urît: „Doar nu sînt eu fără inimă, cum ţi se pare ţie. Aşa că dacă poţi, vino de îndată; dacă nu-ţi este cu putinţă Împărăţiei-tale să laşi armata Măriei-tale şi să vii cu Ruxandra la noi, dă-ne de veste că venim noi la tine. Şi să fii sănătos şi împărat lumii întregi“ [19]. Olimpiada românească, în schimb, nu uzează de protocol şi cuvintele ei curg o dată cu lacrimile, fără alegere, ceea ce ţine de poezia folclorului: „Ci mă rog, dragul maicăi, şi te jur, pentru Dumnezău şi pentru ţîţa de la mine care-ai supt, să-mi trimiţi carte: au tu să vii la mine, au eu să vin la tine, că nici te-am văzut, nici te-am auzit, de sînt douăzeci şi cinci de ani. Ci voi să te văz şi să moriu. Şi să fii sănătos întru mulţi ani“ [20].

Nu mai este vorba aci deci de simplă traducere şi nici de adaptare, ci de modalitate artistică diferită de a percepe şi transmite durerea care zvîcneşte în scrisoarea mamei. Cărţile populare suferă, prin urmare, transformări esenţiale, de expresivitate artistică.

3. **Cărţile populare au fost adoptate în spiritul specific al unor epoci şi zone de cultură şi literatură.** La primul Congres de studii sud-est europene de la Sofia din august 1966, André Mirambel a vorbit despre o confruntare a literaturilor din sud-estul Europei cu cele din Occident, lucru care ar începe să aibă loc o dată cu sfîrşitul secolului al XVIII-lea [21]. Părerea este justă în ce priveşte literatura cultă şi ideile unor personalităţi literare. O frumoasă confruntare a avut loc însă între Occident şi sud-estul Europei încă din evul mediu în ceea ce priveşte cărţile populare, cu treceri din Răsărit în Apus şi invers, ceea ce se poate vedea pe baza studiului comparat al acestora. E de ajuns să spunem că fiecare zonă a avut climatul ei literar, pe care şi l-a păstrat. Romanele populare care trec din Bizanţ, sau din Orient, prin Bizanţ, în Apus se transformă

---

[19] St. Novacović, *Pripovetka o Aleksandru*, Belgrad, 1878, p. 135; vezi o variantă a scrisorii în redacţia publicată de M. N. Botvinnik, I. S. Lurie, O. V. Tvorogov, *Aleksandria*, Moscova, 1965, p. 65.

[20] I. C. Chiţimia şi Dan Simonescu, *op. cit., p. 76.*

[21] A Mirambel, în Le développement des littératures du sud-est européen en *relation avec les autres littératures de la fin du XVIII-e siècle à nos jours*, Sofia, 1966, p. 5—10.

Scanned with OKEN Scanner

aci în „chansons de gestes" cavalerești, pe gustul vremii. Așa se întîmplă cu *Alexandria* bizantină, care este transpusă în secolul al XII-lea de Lambert le Tort de Chateaudun, Alexandre de Bernay și Pierre de Saint-Cloud într-un poem în versuri. Tot sub formă de poem în versuri apare *Alexandria* în literatura germană, de sub pana lui Ulrich von Eschenbach (sfîrșitul sec. XII) [22] și în literatura cehă [23], precum și în alte literaturi occidentale. Aceeași soartă o are romanul oriental *Sindipa*, versificat în același secol (XII) de poetul francez Herbers sub titlul *Dolopathos*, după versiunea latină a lui Jean de Haute-Seille. *Istoria Troii* este și ea transpusă în versuri în Occident. În schimb, cînd *Alexandria* revine din Occident pe coasta Dalmației, ea își recapătă fizionomia veche de frumoasă narațiune în proză, întîi în literatura sîrbocroată, apoi în alte literaturi sud-est europene. Aceeași transformare o suferă în sud-estul Europei poemul medieval despre *Istoria Troii* al lui Benoit de Sainte Maure, intrat sub forma aceasta de proză și în literatura românească. Fără să fie total refractară poemului în versuri, zona sud-estului european a cultivat romanul popular în proză, expresivitatea prozei populare de aci, în povești și basme, imprimînd o anumită predilecție. De altfel, urmele stilului narațiunii populare sînt evidente în romanele populare din această zonă.

Istoria lui Skinder, în care este vorba de cea mai frumoasă manifestare a sentimentului prieteniei, are existență independentă în Orient, exact cum se află în literatura română, călătorește în Apus și este înglobată romanului *Histoire des sept sages*, pentru ca, revenind cu romanul în Orient, în literatura ucraineană, prin intermediul literaturii polone, să-și recapete independența, fiindcă această frumoasă poveste era percepută aci ca atare [24]. Există deci zone în care, intrînd, cărțile populare îmbracă un port cu note distinctive, definitorii și pentru restul literaturii în zone date și în epoci date.

Așadar, metoda comparată, aplicată pe scară largă în studiul cărților populare, ajută în mod considerabil la definirea individualității lor, a modului cum au luat naștere și s-au reînnoit mereu, precum și la stabilirea trăsăturilor distinctive ale unor zone geografice mari de cultură și literatură.

---

[22] Cf. Ulrich von Eschenbach, *Alexander*, ediție de Wendelin Toischer, Tübingen, 1888.

[23] Reinhold Trautmann. *Die alttscheichische Alexandreis*, Heidelberg, 1916; V. Vázný, *Alexandreida*, Praga, 1963.

[24] I. C. Chițimia, *L'„Histoire de Skinder" en Europe et surtout dans le Sud-est européen*, comunicare la I Congres de studii balcanice și sud-est europene, sept. 1966, Sofia.

Scanned with OKEN Scanner

LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET SES PERSPECTIVES DANS L'ÉTUDE DES LIVRES POPULAIRES

RÉSUMÉ

L'auteur établit au premier lieu la distinction d'ordre théorique, selon laquelle la littérature comparée étudie les éléments littéraires typologiques, tandis que la genèse d'un phénomène littéraire relève en général du domaine de l'histoire littéraire.

A l'égard des livres populaires, l'auteur arrive, grâce à la littérature comparée aux trois thèses suivantes :

1. *Les livres populaires sont à l'origine des œuvres issues de l'ancien folklore des peuples.* L'auteur a déjà eu plusieurs fois l'accasion de démontrer cette idée. Maintenant il donne l'exemple de l'*Histoire du sage Ahikar,* dans laquelle on apprend à lire à un loup, qui ne pense sans cesse qu'aux moutons. L'anectode se retrouve sous la forme concentrée d'un proverbe dans le folklore polonais (Dis, loup, Notre père, et le loup disait : brebis, bélier) et aussi en France (voir la fable de Marie de France : *D'un prêtre qui mit un loup à lettre)* mais l'*Histoire du sage Ahikar* n'a été diffusée ni en Pologne ni en France pour pouvoir conclure qu'il s'agit d'une trace laissée par ce livre dans le folklore ou parmi les motifs littéraires.

2. *Les livres populaires ne sont pas de simples traductions, mais des transpositions en une tonalité artistique spécifiquement nationale, le plus souvent de résonance folklorique.* L'opinion de plusieurs spécialistes que les livres populaires sont de simples traductions n'est guère fondée. Les livres populaires sont transposés dans des formes artistiques nationales. L'auteur avance l'exemple de l'*Histoire d'Alexandre Le Grand,* où la lettre d'Olympiade à son fils Alexandre n'existe pas dans les versions occidentales, mais qui se trouve dans les versions serbo-croate et roumaine. Toutefois dans la version serbo-croate cette lettre est composée dans un style protocolaire de cour impériale, tandis qu'en roumain elle présente le style folklorique d'une simple paysanne, merveilleuse par la candeur de ses sentiments.

3. *Les livres populaires ont été modelés dans l'esprit des époques et des zones de culture et littérature.* Contrairement à l'opinion d'André Mirambel, soutenue au Ier Congrès des études balkaniques et sud-est européennes de Sofia d'août 1966, l'auteur considère qu'une confrontation littéraire entre le Sud-est européen et l'Occident a eu lieu, grâce aux livres populaires, bien avant la fin du XVIIIe siècle, voire même au moyen âge, et qu'en plus, dans leur passage de l'Orient ou du Sud-est européen vers l'Occident, ces livres sont devenus des poèmes en vers du type des chansons de geste (voir l'*Histoire d'Alexandre le Grand,* l'*Histoire des sept sages* devenu le poème *Dolophatos,* l'*Hstoire de Troie,* etc.). En échange, le

Scanned with OKEN Scanner

roman populaire entrant dans la zone sud-est européenne, a été cultivé sous la forme d'une narration populaire, avec une belle tradition folklorique. Ainsi donc les livres populaires dans leur prédilection de style et d'art définissent-ils aussi certaines zones spécifiques de littérature.

КОМПАРАТИВИЗМ И ЕГО ПЕРСПЕКТИВЫ В ИЗУЧЕНИИ НАРОДНЫХ КНИГ

РЕЗЮМЕ

Вначале автор кратко излагает теоретические соображения по поводу предмета сравнительного исследования в литературе. С его точки зрения, компаративному рассмотрению подлежат прежде всего типологические литературные элементы, а генетическими, т.е. историческими элементами, занимается в основном история литературы.

Что касается народных книг, автор путем сравнения приходит к трем выводам:

1. *Народные книги по своему происхождению являются переложениями фольклора.* Автор неоднократно приводил доказательства в пользу этой иден. Сейчас в качестве примера он берет анекдот из «Истории хитроумного Аркирие», в котором волка заставляют учиться, а он неотступно думает об овцах. Анекдот находит концентрированное выражение в польской пословице («Скажи, волк, «Отче наш», а волк говорит: «Овца, баран») и во французской басне (см. басню Марии Французской в средние века: D'un prêtre qui mit un loup *à* letire), однако «История Аркирие» не имела хождения среди народных книг ни в Польше, ни во Франции, так что там не может быть речи о следах, оставленных этой книгой в фольклоре или в литературных мотивах.

2. *Народные книги не простые переводы, а переложения в специфически национальной тональности искусства, обычно с фольклорным резонансом.* Мнение некоторых исследователей о том, что в народных книгах мы имеем дело с переводами, ошибочно. Стиль и мастерство народных книг специфически национальны. В качестве примера автор приводит «Александрию», в западных вариантах которой нет письма Олимпиады к Александру Великому, имеющегося в сербо-хорватском и румынском вариантах. В сербо-хорватском варианте письмо составлено в церемонном стиле, принятом при императорском дворе, в то время как в румынском оно отличается фольклорным, народным стилем, чудесно передающим нежность простой женщины.

3. *Народные книги моделировались в специфическом духе определенных эпох и культурных и литературных зон.* В противоположность Андре Мирамбелю, выступавшему на I-ом Съезде по вопросам исследований Балкан и Юго-Восточной Европы в Софии в 1966 г.,

Scanned with OKEN Scanner

автор считает, что встреча литератур Юго-Восточной Европы и Запада произошла намного раньше, конца XVIII в. — еще в средние века — через народные книги. Более того, придя с Востока или из Юго-Восточной Европы в Западную Европу, народные книги превратились здесь в поэмы в стихах, созданные наподобие шансон де жест (см. «L'Histoire d'Alexandre le Grand» или «L'Histoire des sept sages», превратившуюся в поэму «Dolopathos», «L'Histoire de Troie» и др.). Напротив, войдя в зону Юго-Восточной Европы, народный роман культивируется в форме народного повествования в духе фольклорной традиции. Следовательно, народные книги определяют и специфические зоны литературы, с точки зрения предпочтения тех или иных элементов стиля и мастерства.

Scanned with OKEN Scanner

Interferența dintre iluminism și principiile democrat-revoluționare la scriitorii pașoptiști

ROMUL MUNTEANU

Prestigiul ideilor iluministe, pe de o parte, actualitatea lor mereu vie, întreținută de starea de lucruri din țara noastră în sec. al XIX-lea, pe de altă parte, fac ca ele să aibă o îndelungată persistență în cultura română, pînă tîrziu, după eșuarea revoluției burghezo-democratice, cînd unii luptători revoluționari se retrag din nou pe poziția unui iluminism ponderat.

Fenomenul cel mai interesant se observă în felul în care scriitorii din generația de la 1848 fac apel la argumentele iluministe în scrierile lor cu caracter politic. Poetul D. Bolintineanu, de pildă, scrie *Cartea poporului român* (1869), în care discută probleme acute ale vremii, ca libertatea, democrația etc. În capitolul *Despotismul și democrația* se repudiază cu energie guvernările despotice, abuzive, bazate pe principiul dreptului divin, arătîndu-se că ele sînt contrare *„naturei omului în societate"* și progresului.

Principiul suveranității poporului și a guvernărilor fără abuzuri „într-un stat luminat" este rezolvat de D. Bolintineanu în mod rousseauist, în spiritul *Contractului social*. „Națiunile sînt suverane, spune el, dar ele delegă suveranitatea lor unui om ca să execute, oprindu-și dreptul de control tocmai pentru ca să nu abuze" [1].

Este drept că problema formelor de guvernare este pusă cu mult mai multă claritate de către iluminiștii întîrziați care veniseră în contact cu ideile revoluționare. Problema guvernării constituționale, a egalității dintre clase este abordată fără nici o timiditate. În scrisoarea XXXIV din *Peregrinul transilvan* de I. C. Drăgușanu, apărută pentru prima dată în „Familia" în anul 1869, scriitorul arată că statul nobiliar nu este un stat național, fiindcă aristocrația are aceleași interese peste tot. Un guvern adevărat, spune el, este numai acolo unde se asigură „bunăstarea și mulțumirea fiecărei clase, fiecărui individ înăuntru" [2]. Un asemenea guvern nu poate fi astfel decît democratic. În condițiile sociale și naționale din România din acea vreme, arată autorul cu o excepțională claritate

[1] D. Bolintineanu, *Opere alese*, II, E.S.P.L.A., 1953, p. 270.
[2] I. C. Drăgușeanu, *Peregrinul transilvan*, E.S.P.L.A., 1956, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

și spirit de pătrundere, „democrația este numai idealul spre care tindem“[3]. Democrația, scrie el în continuare, „e o spaimă pentru cei fericiți ai timpului, căci ea presupune, ba chiar impune moravuri pure, egalitate civilă, politică și socială pentru toți ; ea e neplăcută ignoranților pentru că ei nu pricep cît e de dreaptă și frumoasă, apoi bărbații cu mintea și inima în adevăr cultivați, ce ar dori aplicațiunea instituțiilor democratice spre fericirea umanității, ca singurul remediu contra relelor ce o împresoară, pretutindeni sînt foarte puțini la număr“ [4].

Iată prin urmare că principiul guvernării democratice nu mai este redus la o simplă noțiune teoretică. Scriitorul care îl numea pe Rousseau „omul naturii și al sentimentului“ și pe Voltaire „luceafărul timpurilor moderne“ aprecia că democrația începuse să fie realizată în Franța nu fără unele lipsuri, iar în viitor o vedea realizabilă și în România.

Tot atît de entuziastă este și pledoaria lui N. Bălcescu pentru republică. Cel mai ilustrativ exemplu se poate desprinde dintr-o carte destinată luminării maselor, în vederea pregătirii lor pentru înțelegerea idealurilor revoluționare. Cartea se cheamă *Manualul bunului român* și era utilizată de comisarii de propagandă în convorbirile lor cu cetățenii simpli, neluminați. În această carte se arată că poporul poate păși spre desăvîrșire numai într-o societate în care suveranitatea sa este asigurată. Principiul guvernării monarhice, indiferent de ce natură ar fi, este respins în mod categoric, poporul trebuind să aibă un regim republican, bazat pe dreptate și egalitate. În scrierile acestui înflăcărat revoluționar de la 1848, singurul care de altfel a fost pînă la moarte consecvent, argumentele iluministe pătrund în mod diferit. În articolul intitulat *Despre împroprietărirea țăranilor*, Bălcescu face o paranteză în care, după ce menționează tendințele expansioniste din monarhia austro-ungară, dorința de subjugare a altor națiuni, arată printre altele că acestea sînt „contra naturii“ și deci nu vor putea să aibă o lungă existență. Într-o altă lucrare a lui Bălcescu, intitulată *Reforma socială la români*, autorul face elogiul „dreptății (justice)“, care „se reflectează în rația omenească“. Rațiunea este invocată de Bălcescu foarte frecvent ca argument suprem. „Legea rației și legea dragostei“ spune el, au stat la baza marilor reforme înfăptuite la 1848, prin „legea rației“ este justificat, printre altele, și dreptul de împroprietărire al țăranilor. Argumentul i se pare lui Bălcescu atît de puternic, încît uneori nu mai aduce și alte elemente spre confirmare.

Elogiul rațiunii atotputernice făcut în spiritul gîndirilor din secolul al XVIII-lea se întîlnește și la un alt scriitor democrat, cum este C. Bolliac. Este drept că în gîndirea lui C. Bolliac influența socialismului utopic este foarte puternică. Aceasta nu împiedică stabilirea unor filiații a căror origine este de factură iluministă incontestabilă. Poetul arăta în articolul despre *Poezie*, că rațiunea este aceea care are rostul de a înno-

[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*

bila pe om şi întreaga societate. Mai mult, atunci cînd reformatorul entuziast arăta necesitatea întemeierii unei noi religii, precizează că aceasta nu poate fi decît „religia raţiunii şi a libertăţii". Criteriul raţiunii este elementul călăuzitor în toate instituţiile de stat. Însuşi principiul comunizării bunurilor, desprins din socialismul premarxist, care se referă totodată la agricultură, industrie, ştiinţă etc., este bazat pe „cultul raţii".

Pe principiul raţiunii se întemeiază foarte multe dintre noile cercetări ştiinţifice şi manuale care urmau să fie utilizate în anumite institute de învăţămînt superior. Exemplul cel mai ilustrativ este dat de profesorul S. Bărnuţiu. Fostul profesor de la Blaj, adept al unora dintre principiile Şcolii ardelene şi adept al unora dintre cele mai avansate principii ale revoluţiei de la 1848, pentru care a luptat practic în Transilvania, este nevoit, din cauza convingerilor politice, să părăsească Ardealul şi să devină profesor la Academia Mihăileană din Iaşi, unde răspîndeşte mai departe ideile sale.

Într-o scrisoare către George Bariţ, S. Bărnuţiu arată că s-a străduit să scoată limba română de sub tutela înrobitoare a limbii latine, pentru a o face mai bine înţeleasă de ascultători şi pentru a căpăta o mai largă circulaţie.

Tendinţa de sinceră luminare a maselor nu se observă la S. Bărnuţiu numai din dorinţa de transmitere a unor cunoştinţe în limba naţională, ci şi din metoda sa de cercetare şi de interpretare a faptelor. *Psihologia empirică* şi *Logica,* publicate la Iaşi în 1871, sînt concludente. În gîndirea filozofică a lui S. Bărnuţiu, spiritul cartezian este evident depăşit, autorul mergînd pe linia empiriştilor englezi şi a materialiştilor francezi. Izvorul cunoaşterii nu mai este unul exclusiv de natură interioară, ci şi exterioară. Or, lumea exterioară, lucrurile, au o existenţă obiectivă, independentă de conştiinţa noastră. Legătura dintre lumea interioară şi viaţa externă se face prin intermediul senzaţiilor. Aceeaşi bază ideologică se găseşte şi în *Logică.* Autorul e un spirit pozitivist ce nu se lasă înşelat de farmecul gîndirii speculative, idealiste. În logică autorul distinge două categorii de cunoştinţe : empirice şi raţionale. Justeţea cunoştinţelor empirice, precizează el, se bazează pe experienţă şi observaţie. Cunoştinţele raţionale sînt de asemenea cunoştinţe logice, a căror justeţe nu se verifică întotdeauna empiric, ci cu ajutorul unor calcule a căror exactitate se impune prin raţionamente.

Fondul iluminist al gîndirii lui S. Bărnuţiu iese şi mai mult în evidenţă atunci cînd se constată locul pe care îl deţine problema dreptului natural în opera sa. La Iaşi, eruditul profesor ţinuse numeroase cursuri de drept natural, dintre care amintim *Dreptul natural privat,* Iaşi, 1868, şi *Dreptul natural public,* Iaşi, 1870.

Autorităţile ştiinţifice pe care Bărnuţiu se întemeiază în lecţiile sale sînt Wolff, Locke, Montesquieu, Rousseau, Beccaria, Filangieri, Destutt de Tracy, Kant etc.

Scanned with OKEN Scanner

După părerea lui S. Bărnuțiu, dreptul natural ocupa un loc predominant în rezolvarea problemelor juridice. „Raporturile dreptului public — spune el — nu le poate rezolva dreptul pozitiv, ci numai cel natural“ [5]. Mai mult, precizează autorul, însuși izvorul dreptului pozitiv, „criteriul cel dintîi și principal după care judecăm ce e bun și ce e de lepădat în dreptul pozitiv“ [6]. este dreptul natural. Argumentul dreptului natural nu face însă numai obiectul unor dezbateri teoretice universitare. În discursul pe care S. Bărnuțiu l-a ținut în 2/14 mai 1848 în catedrala de la Blaj, accentua faptul că poporul român nu poate rămîne nemișcat în fața luptei pentru libertate. Aceasta, accentua autorul, „ar fi un lucru contra naturii“[7].

Bineînțeles că lupta pentru libertate capătă un sens mult mai larg la S. Bărnuțiu decît la iluminiștii ardeleni din generația anterioară. Așa cum este concepută de S. Bărnuțiu, libertatea românilor însumează cele două mari obiective : unirea românilor și eliberarea lor de sub jugul străin, ordinele regale ungurești fiind „documentele barbariei“. Pe de altă parte, anularea iobăgiei, libertatea socială în general, trebuie să se îmbine cu cea națională.

Cele cîteva elemente desprinse din gîndirea lui Bărnuțiu demonstrează că dreptul natural nu este pentru el doar o noțiune juridică abstractă, ci o armă de luptă practică, în serviciul căreia eruditul profesor dorea să fie pusă întreaga cultură românească. Într-o vreme în care gîndirea mistică și idealistă germană începuse să fie propagată de la unele catedre ale Universității din Iași, curentul de gîndire adus de S. Bărnuțiu, care continua tradiția iluminiștilor înaintași, reprezenta o acțiune puternică de contracarare a liniei periculoase pe care începuse să fie îndrumat tineretul.

Principiile raționaliste stau și la baza considerațiilor pe care G. Bariț, profesorul și gazetarul de la Brașov, le făcea despre educație, om, credințe deșarte etc.

În articolul *Credința deșartă,* publicat în „Foaie pentru minte, inimă și literatură“, 1841, nr. 9, G. Bariț se ocupă în mod deosebit de problema superstițiilor. El arată că superstiția se produce prin dominarea rațiunii de anumite credințe fanatice. Adeseori, preciza gazetarul de la Brașov, superstițiile sînt cultivate intenționat pentru înșelarea poporului de jos. Înlăturarea superstițiilor, accentuează el, se poate realiza numai prin educație. În spiritul vederilor democratice ale epocii, G. Bariț precizează că educația nu trebuie să fie un bun exclusiv al claselor înalte. Națiunea, spune el în articolul *Educația,* nu e formată doar din „cîteva persoane trufașe pentru vechimea familiilor“, națiunea fiind formată, după expresia sa, de „mulțimea norodului“.

---

[5] S. Bărnuțiu, *Dreptul natural privat,* Iași, 1868, p. 69.
[6] *Ibidem,* p. 1—2.
[7] S. Bărnuțiu, *Discursul ținut în catedrala din Blaj,* la 2/14 mai 1848, București, Editura Librăria „Socec“, 1909, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

Rațiunea prin urmare trebuie să ducă la anularea temerii de „anatema popească", știința adevărată trebuie să înlăture „tirania modernă a creștinismului", exercitată astăzi prin forme din ce în ce mai perfide.

În faza aceasta de manifestare a iluminismului întîrziat, elogiul rațiunii se întîlnește cu omagiul adus științelor exacte, care nu mai permit speculații inutile. Este doar etapa de înflorire a pozitivismului, și scriitorii români nu sînt străini de acest lucru.

Și Ion Ghica, un alt scriitor din generația de la 1848, se arată a fi un puternic dușman al ignoranței poporului, al superstițiilor și prejudecăților. Toate acestea, spune el în articolul *Știința* (1866), sînt „un mare inamic al progresului și al civilizațiunii" [8]. Combaterea prejudecăților nu se poate realiza decît cu ajutorul științei. Omul, arată Ghica, este înzestrat în general cu năzuința de a cunoaște, de a-și explica fenomenele văzute. Iar atunci cînd nu are cunoștințe suficiente, explicațiile lui false se transformă în superstiții, care greu pot fi dezrădăcinate din mentalitatea oamenilor.

Trecerea în revistă a acestor manifestări iluministe întîrziate demonstrează că ele sînt sporadice în opera unor scriitori ca I. Ghica sau N. Bălcescu și mult mai puternice și mai bogate la G. Bariț, D. Bolintineanu, C. Bolliac sau S. Bărnuțiu. Oricît de masivă ar fi prezența lor, ele nu mai constituie însă fundamentul general de gîndire care să determine orientarea celor mai reprezentative opere ale scriitorilor amintiți. De aceea socotim că este exagerat ca unii scriitori români, ca democratul revoluționar N. Bălcescu, C. Bolliac sau D. Bolintineanu, să fie etichetați în ansamblu ca gînditori iluminiști, așa cum se procedează uneori [9], cînd, de fapt, în operele unor asemenea scriitori se găsesc doar elemente disparate de factură iluministă.

Pe lîngă considerentul că elementele iluministe sînt sporadice în scrierile autorilor mai sus amintiți, trebuie să mai adăugăm faptul că izvoarele de bază ale gîndirii lor sînt numai arareori scrierile enciclopediștilor din secolul al XVIII-lea, punctele de plecare fiind furnizate de alte autorități ale culturii vremii. Dintre acestea amintim în primul rînd operele lui J. Michelet și Edgar Quinet, iar dintre socialiștii utopici pe P. Leroux, Saint-Simon, Louis Blanc, Prudhon etc., la aceștia adăugîndu-se cîteodată Darwin și alți naturaliști.

Studiind în Franța, cei mai mulți scriitori din această generație au cunoscut în profunzime aceste idei și le-au fructificat și în scrierile lor originale.

Fixarea limitelor maxime pe care iluminismul românesc întîrziat le atinge în timp, impune evidențierea acestor ecouri tardive, care își

---

[8] Vezi *Texte privind dezvoltarea gîndirii social-politice în România*, vol. I, Editura Academiei, 1954, p. 293.

[9] Vezi I. Lungu, *Iluminismul românesc și Școala ardeleană* în „Tribuna", 1958, nr. 9, p. 8.

păstrează atîta vreme actualitatea datorită persistenței îndelungate a elementelor feudale în societatea românească. Constatarea prezenței lor nu impune însă, în nici un caz, exagerarea sensului și extensiunii lor.

L'INTERFÉRENCE DES IDÉES DU SIÈCLE DES LUMIÈRES ET DES PRINCIPES DÉMOCRATIQUES-RÉVOLUTIONNAIRES CHEZ LES ÉCRIVAINS DE LA GÉNÉRATION DE 1848

RÉSUMÉ

C'est à l'époque de leurs études en France, que les écrivains de la génération de 1848 prennent contact avec les idées du siècle des lumières. Ils les découvrent premièrement dans les écrits d'un Jules Michelet, ou d'un Edgar Quinet avant d'aborder l'œuvre même des encyclopédistes. Les échos du siècle des lumières sont tardifs en Roumanie, en raison de la longue persistance des éléments féodaux dans la société roumaine.

ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА И РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ У ПИСАТЕЛЕЙ ПОКОЛЕНИЯ 1848 ГОДА

РЕЗЮМЕ

Писатели поколения 1848 года („пашоптисты») познакомились с идеями просветительства в годы обучения во Франции по произведениям Мишле, Э. Кине, частично по сочинениям энциклопедистов. Отголоски просветительства в Румынии были запоздалыми в силу длительного сохранения элементов феодализма в румынском обществе.

Scanned with OKEN Scanner

Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european

LIVIU RUSU

Romantismul este şi, probabil, va rămîne încă multă vreme o problemă deschisă. Dacă unul din aspectele lui fundamentale îl formează viziunea infinitului, nu-i mai puţin adevărat că, pe măsură ce înaintează cercetările, infinite sînt perspectivele pe care le deschid, relevînd probleme tot mai vaste şi tot mai cuprinzătoare. În timp ce în vechile istorii literare se spunea foarte simplu că el implica mişcarea literară dintre anii 1790—1830, cum ar fi cazul literaturii germane, sau dintre anii 1820—1850, cum ar fi cazul literaturii franceze ş.a.m.d., astăzi problema trebuie s-o privim cu totul altfel. Romantismul este un anumit curent şi, ca orice curent, el nu poate fi delimitat prin precizia anilor. El nu s-a ivit din senin, ci ca o continuare şi maturizare a unor fire preparatoare de lungă durată, cu aspecte specifice. Astăzi vorbim din plin despre preromantism, care şi el a avut factori pregătitori, fapt pentru care se poate vorbi despre „primii zori ai preromantismului", care s-au ivit departe în timp. Pe de altă parte, credem că trebuie să vorbim despre postromantism, în sensul de a arăta cum firele fundamentale, esenţial caracteristice ale romantismului se preling şi, mai aparent sau mai puţin aparent, persistă şi ies în evidenţă în mişcările ulterioare. Heraclit a remarcat cu drept cuvînt că totul curge, *„panta rei"*, şi că niciodată nu intrăm în aceleaşi valuri ale fluviului. Nu-i mai puţin adevărat însă că valurile sînt variate şi că nu dispar, acelaşi val curge înainte cînd la suprafaţă, cînd la adîncime, pentru ca, sub noi şi noi forme, cu amplificări şi nuanţări variate, să reapară. De acest fapt trebuie să ţinem seama cînd vorbim despre curentul romantic la diferitele popoare. În orice caz, trebuie subliniat un lucru: romantismul nu este numai un curent literar şi artistic, el este o formă de viaţă, constituie o atitudine în faţa vieţii şi mai ales *în sînul* vieţii. El marchează o anumită mentalitate, care străbate în totalitatea manifestărilor fundamentale ale omului, atît literare şi artistice, cît şi filozofice, ştiinţifice, sociale şi politice. Trebuie accentuat în mod deosebit că romantismul în toate ţările Europei a fost strîns legat de marile mişcări revoluţionare, că în primele lui faze el a marcat o revoltă, revoltă atît din punct de vedere social, cît şi spiritual. A fost o revoltă împotriva tuturor sistemelor de îngrădire, avînd ca lozincă fundamentală libertatea. Libertate faţă de

dogmele regulilor literare și artistice ale clasicismului, libertate față de feudalismul absolutist, libertate față de dogmele religioase. Se mai subliniază ca o caracteristică a romantismului reacția față de luminism. Este exactă această constatare, însă cuvîntul de reacție trebuie să-l luăm nu în sens de tendință de eliminare a luminismului, ci în sens de amplificare și mai ales de adîncire a lui. A fost o reacție față de limitele lui. Luminismul a fost tipic raționalist, în ofensiva sa contra absolutismului feudal el a elaborat marile idealuri ale omului, de libertate, dreptate, toleranță. Romantismul, sub forma sa preromantică, nu va renega nici unul din aceste idealuri, dimpotrivă, le va îmbrățișa din plin, însă, spre deosebire de raționalismul rece al luminismului, el va descoperi căldura sentimentului, pasionalitatea, așa încît ideile rigid preconizate vor prinde foc, vor deveni idei-forțe. În ce privește începuturile romantismului românesc, lucrul acesta trebuie să ne rețină în mod deosebit atenția. Luminismul va elabora marea cartă a drepturilor omului, el redescoperă *omul*, însă cu accent pe raționalitatea lui, pentru ca preromantismul să descopere *profunzimile* omului, vîltoarea vieții emotive și, în cele din urmă, în faza romantismului propriu-zis, să iasă pe prim plan marea problematică a eului. În preromantism idealurile raționalismului luminist sînt strîns îmbinate cu fierberea emotivității și astfel vor lua avînt. Aceasta o reprezintă în mod deosebit unul din cei mai tipici preromantici, Jean-Jacques Rousseau, după cum mai tîrziu, în sînul romantismului propriu-zis, prin explorarea tot mai intensă a vieții lăuntrice, se va ajunge la filozofia eului, reprezentată în mod tipic de Fichte.

Ca să putem stabili locul romantismului românesc în cadrul romantismului european trebuie să ținem seamă de aceste cîteva date. Fără îndoială, romantismul nu se poate defini în sensul strict al cuvîntului, se pot însă arăta cîteva trăsături fundamentale care pot fi puncte de reper în comparația pe care ne propunem s-o facem. Desigur, romantismul apare în mod concret sub diferite aspecte naționale, nu-i mai puțin adevărat însă că se pot distinge diferite trăsături comune, care îl caracterizează în esențialitatea sa. Sub acest aspect general, supranațional, a fost privit de primii săi teoreticieni, ca Friedrich Schlegel, care își expune ideile în revista sa numită în mod semnificativ „Europa"; apoi mai ales de Hegel, ale cărui pasaje despre romantism au devenit clasice. Introducerea la secțiunea a III-a a *Esteticii* sale este intitulată *Despre romantic în general*. În sensul acesta îl abordează Ricarda Huch în celebra ei carte despre romantism, deși tratează despre romantismul german, și de asemenea Oskar Walzel și Fritz Strich, care, consacrîndu-și lucrările respective romantismului german (O. Walzel, *Die deutsche Romantik*; Fr. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*), tind mai întîi să deslușească trăsăturile esențiale ale curentului. Mai amintim istorici literari ca Gustave Lanson și Albert Thibaudet, care în cunoscutele lor istorii ale literaturii franceze își încep capitolele respective cu încercarea de a descifra trăsăturile fundamentale ale romantismului în general. Nu

e cazul să mai înșirăm și alți autori. S-au ivit însă și atitudini cu totul contrare, dintre care tipică este cea a americanului A. O. Lovejoy, care afirmă răspicat că „romantismul unei țări oarecare are foarte puține trăsături comune cu romantismul altor țări". Contra acestei atitudini se ridică hotărît René Wellek, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii comparate contemporane, determinînd o discuție largă a problemei și demonstrînd posibilitatea de a deslușI o serie de trăsături fundamentale ale romantismului în general, lucru pentru care H. H. Remak l-a numit un „luptător pentru noțiunea de romantism paneuropean".

În ce ne privește, credem că acesta este drumul cel mai indicat al cercetării. Fiindcă în definitiv trebuie să știm mai întîi ce este romantismul ca atare, pentru a-i putea apoi descoperi urmele, mai evidente sau mai puțin evidente, în diferitele literaturi naționale. Bineînțeles, terenul de investigație îl formează tot literaturile naționale, din care însă încercăm să extragem trăsăturile caracteristice comune.

Credem că focarul polarizator a tot ce este romantism l-a sesizat mai bine Friedrich Schlegel, marele teoretician al romantismului german. „Fenomenul fenomenelor — spune Schlegel — este faptul că omenirea se zbate din toate puterile ca să-și regăsească centrul". Schlegel înțelege nucleul central al vieții lăuntrice. Din sesizarea acestui nucleu central, care este eul, decurg apoi atributele cele mai importante ale romantismului în general. Intră pe prim plan *viața subiectivă,* care, cu gama mare a emotivității și pasionalității, este și ea o realitate stringentă. Această sesizare și descătușare aduce cu sine un sentiment larg de *libertate,* care nu tolerează îngrădiri. Efervescența aprinsă a acestui nucleu alimentează o *imaginație* nelimitată, care depășește cadrele finite ale clasicismului și caută *infinitul,* infinitul atît în sînul zărilor luminoase ale lumii externe, cît și în sînul întunecimilor lumii interne, pentru care va găsi cele mai variate expresii *simbolice.* Prin prisma acestui nucleu, care este unitar, romanticul întrezărește *unitatea din sînul lumii individuate.* El simte și întrezărește *unitatea originară dintre oameni* și *unitatea dintre om și natură.* În timp ce în clasicism omul era *în fața* lumii, în romantism el se simte integrat *în* lume, și mai ales în sînul naturii, în care se simte adînc înrădăcinat. Nu va fi de mirare dacă poezia romantică va sesiza natura în amploarea ei, cu imensitățile ei variate și cu cele mai tainice șoapte ale ei. Așa se va explica *cultul poeziei populare,* care prin prospețimea și naivitatea ei își dovedește obîrșia din izvoarele elementare ale firii. De asemenea romanticul este mînat să sesizeze *originile,* imbold care îl mînă și spre depistarea trecutului istoric, care este la baza unității colective și în același timp răspunde năzuinței imaginației de *a depăși cadrele strîmte ale prezentului.*

Trăsăturile înșirate sînt specifice pentru curentul romantic în general. Nu-i mai puțin adevărat însă că în diferitele literaturi ele sînt *diferit dozate,* avînd anumite *predominanțe* după mentalitățile proprii diferitelor popoare și chiar după personalități. În ce privește romantis-

mul românesc, vom încerca o comparație cu formele proeminente și cele mai tipice ale romantismului european, anume cel englez, francez și german, care, în mod direct sau indirect, au exercitat o influență mai evidentă asupra literaturii române.

Dacă aruncăm o privire generală asupra romantismului englez chiar de la începuturile lui, sub forma lui preromantică, nu putem să nu constatăm o extraordinară putere de afirmare. Voința canalizează restul însușirilor sufletești. Așa apare el la figura tipică a preromantismului englez, la Shakespeare și la contemporanul său Marlowe. Tamerlan, unul din eroii tipici ai lui Marlowe, amenință cerul cu biciul de foc dacă nu i se va supune, iar eroii lui Shakespeare susțin conflicte cu un univers întreg. Însă această extraordinară afirmare de voință este susținută de o extraordinară emotivitate, cele mai variate sentimente animă acțiunea, pasiuni și patimi fierb ca într-un cazan infernal. Nu va fi de mirare dacă tocmai cu el și cu Marlowe se va ivi titanismul, titanismul în sensul autentic al cuvîntului : afirmarea unor însușiri care întrec îngrădirile obișnuite ale omului. Linia se va continua, trecînd prin Milton, la care apare satanismul, ajungîndu-se la Byron, apoi la Shelley, la care revolta titanică a lui Prometeu va duce la dezrobirea omenirii de orice cătușe, înfăptuind armonia lumii prin prisma iubirii dînd cea mai autentică expresie erosului cosmogonic.

În ce privește romantismul francez amintim că există un termen consacrat în istoria literaturii franceze : „le classicisme des romantiques". Clasicismul francez, după cum se știe, este expresia literară a raționalismului, care prin definiție înseamnă ordine și claritate. Sîntem în țara lui Descartes, în care rațiunea niciodată nu poate fi abrogată, cel mult atenuată în rigiditatea ei. Semnificativ este faptul că Pascal, care cere drept pentru inimă, se va exprima „le cœur a ses raison que la raison ne connait pas". Și astfel va vorbi despre „logica inimii" și despre „ordinea inimii". Iar această linie se va menține. Fapt este că în romantismul francez, deși se exploatează din plin lumea întunecimilor — doar vom avea și aici o literatură a nopților—, luminozitatea rațională străbate necontenit. Avem titanism, satanism, demonism, însă necontenit temperat de frîna rațională. Lamartine spune că în viitor poezia va trebuie să fie „de la raison chantée". Retorismul, prin care Victor Hugo ne introduce uneori în lumi apocaliptice, este de fapt eflorescența unei rațiuni în ardere. Trebuie apoi subliniată o latură importantă a romantismului francez : el este cel mai strîns îmbinat cu viața social-politică. Rousseau, figura tipică a preromantismului francez, contribuie hotărîtor la pregătirea marii revoluții. El va fi idolul lui Robespierre. Iar romantismul la apogeu, în frunte cu Lamartine și Victor Hugo, va fi în plină luptă pentru idealurile sociale din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Dacă trecem acum la romantismul german, se impune de la prima vedere o caracteristică fundamentală : complacerea în regiunile obscure

Scanned with OKEN Scanner

ale eului. Niciunde nu s-a ajuns la o filozofie sistematică, cu o culminație într-o metafizică a eului, ca la romanticii germani, în frunte cu Fichte. Regiunea nopților niciunde nu este explorată cu mai multă asiduitate. Imnurile către noapte ale lui Novalis sînt dovada cea mai eclatantă. În timp ce în romantismul englez forțele obscure irup în acțiuni desfășurate din lumea largă, în timp ce romantismul francez necontenit vizează spre luminozitatea rațională, în romantismul german cultul regiunilor obscure va ajunge pînă la un cult al iraționalului. Visul este în cea mai mare favoare. Același Novalis va spune : „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt" — lumea devine vis, visul devine lume. În sînul obscurităților eului se caută așa-zisul „Urgrund des Seins", stratul originar al existenței, care, deși este haotic, după romanticii germani este plin de fermenți creatori.

Credem că nu trebuie să mai accentuăm că trăsăturile principale pe care le-am subliniat nu sînt trăsături care se manifestă cu exclusivitate, ci linii dominante, în jurul cărora se grupează toate celelalte aspecte ale romantismului, cu cele mai variate nuanțe. Dacă, de exemplu, am amintit că romantismul francez este strîns legat de o intensă luptă politică și socială, ar fi o greșeală dacă am uita că și în Germania filozoful tipic al romantismului, Fichte, a fost un mare animator al răscoalei împotriva ocupației franceze de sub Napoleon. Însă această latură în Germania nici pe departe nu este așa de accentuată ca în Franța.

În ce privește romantismul românesc, trebuie să subliniem un lucru de altfel cunoscut : chiar de la începuturile lui, sub forma preromantică, romantismul românesc este strîns legat de lupta pentru libertatea națională, socială și individuală. Pregătitorii și conducătorii revoluției din 1848 ocupă în mare parte un loc de frunte în istoria literaturii. Dar în același timp mai trebuie subliniat că, după cum o dovedesc cercetările istorice mai recente, lupta pentru libertatea națională și socială a poporului român este departe de a se datora numai ideilor revoluționare venite din Occident. Fără îndoială, rolul lor a fost important, dar tot așa de important este faptul că terenul era pregătit pentru absorbirea lor prin atîtea și atîtea revolte din trecut împotriva jugului străin și feudal. Poezia populară reflectă fidel mizeria care a dus la aceste revolte. Este neîndoielnic însă că ideile și evenimentele străine au înteţit și consolidat năzuințele autohtone, au dat avînt, ducînd la revoluția propriu-zisă. Nu este de mirare că în această epocă, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, dominantă va fi influența franceză, atît politic, cît și literar. Epoca se caracterizează printr-o fermentație și zbatere agitată, în care se întîlnesc tendințe variate, ce tind să se cristalizeze atît literar și ideologic, cît și politic. Tipic este în privința aceasta Eliade Rădulescu, pe care Eminescu cu drept cuvînt l-a numit un „vulcan puternic care cutremur în el poartă". Un temperament expansiv, care prin natura sa este cu sufletul deschis pentru a absorbi influențe romantice. Iar dacă s-au remarcat la dînsul și tendințe luministe — între

alţii l-a preocupat Voltaire, din care a tradus *Fanatismul* — ar fi o greşeală ca aceasta să se considere ca o latură alături de romantismul său sau chiar ca ceva distonant faţă de acesta. Nu trebuie să uităm că preromantismul, după cum am amintit, preia toate ideile mari preconizate de luminismul raţionalist, adăugîndu-le căldura sentimentului, transformîndu-le în idei-forţă. Acelaşi lucru îl găsim la Cîrlova, care şi el traduce din Voltaire, ceea ce nu-l împiedică să fie un romantic autentic, şi la Grigore Alexandrescu, care, deşi îl blestemă pe Voltaire pentru pretinsul său ateism, a asimilat şi el marile idei luministe. Cel care va exercita o mare influenţă asupra acestei generaţii va fi preromanticul Volney, poet al ruinelor, dar şi denunţător al despotismului, pe linia căruia cei trei poeţi vor cînta ruinele, vor preamări trecutul naţiunii şi vor combate tirania. În acelaşi timp, influenţă considerabilă va exercita îndeosebi Lamartine, apoi Victor Hugo, iar din partea engleză Ossian şi Byron. Nu e cazul să intrăm în amănunte în ce priveşte gradul de influenţă ce s-a exercitat asupra unuia sau altuia. Ne interesează atmosfera generală care se desprinde din poezia vremii, în care nu putem să nu constatăm nuanţele mai importante ale romantismului în general, dar mai ales al celui francez. Găsim orientarea spre subiectivitatea întunecoasă, cu accente de deprimare, decepţie şi chiar desperare, şi nu lipseşte nici visul şi consolarea cu gîndul morţii. Dar aceeaşi subiectivitate va fi pătrunsă şi de un clocot puternic, cu ieşiri la lumină marcînd sentimente de speranţă. Neajunsurile prezentului duc imaginaţia spre trecut, însă cu o semnificaţie specială : în romantismul românesc, evocarea trecutului nu este o fugă din faţa prezentului pentru a-l trăda, ci sesizarea energiilor verificate care pot hrăni speranţa de îndreptare în viitor. Şi, astfel, nu ne poate scăpa că nucleul animator în fond este realitatea dată, care trebuie îndreptată. Prezentul, trecutul şi viitorul apar îmbinate, este de pe acum o literatură cu orizont deschis.

Pe linia aceasta se va dezvolta literatura română mai departe. Amintim pe Dimitrie Bolintineanu, care subliniază cu claritate menirea poetului de a reforma societatea, idee pe care în acelaşi timp o va accentua cu foc Cezar Boliac. În ceea ce-l priveşte pe Bolintineanu, trebuie să arătăm că la el firul romantic se accentuează şi consolidează. În plăsmuirile sale cu subiecte din lumea orientală, reflexe ale propriilor impresii, dar şi cu evidente influenţe din partea lui Victor Hugo şi Byron, suflul morţii, dar mai ales iubirea aducătoare de moarte — motiv atît de specific romantic — ne întîmpină foarte des. În acelaşi timp ne este însă redată intensitatea coloristică a orientului, lucru în care excela aşa de mult Victor Hugo, contrabalansînd atmosfera sumbră. Îndeosebi trebuie să amintim baladele sale fantastice, în care lumea întunecimilor apare mai din plin, mormintele şi spectrul morţii revin mai des, revelînd nu o dată pronunţate trăsături satanice care ne duc spre lumea tenebrelor. S-a vorbit în această privinţă despre influenţe din partea lui Volney, Ossian, Bürger, Uhland. Fără îndoială, ele au

Scanned with OKEN Scanner

existat, dar nu-i mai puțin adevărat că tocmai cea mai tipică și artistic cea mai reușită baladă fantastică a sa, *Mihnea și baba*, este prelucrarea unei legende populare. Același lucru și cu celelalte balade fantastice ale sale, după cum și Eliade Rădulescu, în cea mai izbutită creație a sa, *Zburătorul*, s-a inspirat tot din sursă populară. Dacă în legătură cu *Mihnea și baba* s-a subliniat cu drept cuvînt blestemul și așa-zisa cavalcadă care amintesc de *Lenore* a lui Bürger, este foarte nedrept să se uite că între baladele noastre populare avem exemple de blesteme cutremurătoare și goane călare neasemuite răscolind întunecimile. Amintim baladele cu subiectele de balauri, între care excelează *Mistricean*, de un mare meșteșug artistic, cu o cavalcadă fără egal, care în mod cutremurător ne introduce în clocotul lumii tenebrelor. Ce să mai spunem despre *Voichița* și alte balade conținînd blesteme, care ne redau cu multă forță fiorul lumii întunecimilor.

Și cu aceasta am ajuns la punctul cel mai important al problemei care ne preocupă : la sursa populară. Creația populară totdeauna este amintită în legătură cu romantismul românesc, însă ca *un* anumit aspect alături de *altele*. Și, în general, în ce privește interesul față de ea, se subliniază că acesta s-ar fi trezit datorită unor înrîuriri străine, îndeosebi datorită curentului stîrnit de Herder. Credem că această părere trebuie sensibil atenuată. După cum lupta pentru libertate națională și socială a găsit un teren bine pregătit, pentru ca ideile luminate venite din alte părți să-l consolideze, tot așa drumul romantismului literar era pregătit și el datorită prezenței literaturii populare. Toți scriitorii noștri din această epocă s-au identificat cu marile năzuințe populare, chiar și atunci cînd nemijlocit nu făceau parte din popor. Dar în același timp putem spune, după mărturiile pe care le avem, că fără excepție ei erau încă din copilărie cunoscători ai cîntecelor și basmelor populare, care reflectau un climat din conștiința noastră colectivă. Și trebuie să mai adăugăm că în cîmpul literaturii noastre populare existau și există cele mai variate nuanțe ale literaturii romantice, fantezia omului nostru din popor a scrutat orizonturile cele mai vaste, de la obscuritățile vieții subiective pînă la spațiile siderale ale lumii obiective. El a înregistrat manifestări de vînjoasă energie, care atinge titanismul, dar și stări sufletești de mare gingășie, ca să nu mai vorbim despre natura în varietatea splendorilor ei. Toate acestea erau prezente în sufletul nostru colectiv, ele, dacă nu erau sesizate cu claritate în mod deliberat, în schimb erau trăite aievea, cu căldură, și erau trăite efectiv înainte de a se fi ivit colecțiile de poezii populare. Modelul literaturilor culte a sosit pe acest teren și pe această bază a fost el receptat. Iar cînd s-au ivit marii îndrumători care accentuau creația populară, ca Kogălniceanu, Bălcescu, Russo, Bariț, Alecsandri, ei n-au făcut decît au sesizat cu claritate ceea ce în adîncimile mentalității colective era trăit cu adevărat. După vorba admirabilă a lui Alecsandri, colecția sa n-a făcut decît să înzestreze țara cu propriile ei comori. Este neîndoielnic că acești îndrumători au fost înrîuriți în ideile

lor de mişcări ideologice din alte părţi, nu-i mai puţin adevărat însă că aceste înrîuriri n-au făcut decît să cristalizeze şi să întărească ceea ce ei, ca expresie a conştiinţei populare, purtau în sufletul lor. Este deosebit de semnificativ că toţi aceşti îndrumători accentuau linia creaţiei populare tocmai ca o reacţie faţă de literatura imitatoare a modelelor străine, cereau *originalitate*, una din ideile de bază ale romantismului. Iar sursa acestei originalităţi o vedeau tocmai în creaţia populară, acest reflex al conştiinţei colective. Pentru aceea nu credem că în vreo ţară s-a accentuat cu mai multă justeţe creaţia populară drept sursă a unei literaturi mari. Doar Serbia ar putea fi amintită în privinţa aceasta alături de noi. Aceasta va fi calea pe care o va urma literatura română cu valori autentice, cale care de fapt făcea parte integrantă din fluxul colectiv care a animat lupta pentru libertăţile politice şi sociale, reprezentată tipic de Bălcescu, şi apoi lupta pentru Unirea Principatelor. Din acest flux s-a cristalizat poezia luminoasă, dătătoare de speranţe a lui Alecsandri, precum şi drama istorică a lui Hasdeu şi a aceluiaşi Alecsandri, exprimînd elocvent năzuinţele maselor populare. Acelaşi flux va curge mai departe şi ne va da sinteza romantismului românesc, pe Eminescu.

Dar cu aceasta se iveşte o cotitură. Revoluţia din 1848 eşuase, avîntul optimist se transformă în decepţie. Faţă de sesizarea lumii dinafară, şi anume în aspectele ei de suprafaţă, acum se iveşte înclinarea spre o mai adîncă interiorizare. Fără îndoială, şi înainte au existat astfel de semne, de exemplu la Bolintineanu, însă ele n-au fost de natură generală. Cotitura o reprezintă Eminescu. Spre deosebire de precedesori, el se va apropia mai mult de adîncimile lăuntrice, de lumea eului, şi astfel va manifesta afinităţi mai pronunţate faţă de romantismul german. Înainte, poezia noastră era în măsură mai mare legată de aparenţe ; Eminescu va sesiza din plin lumea esenţelor. Mai mult decît oricare din poeţii anteriori, Eminescu este adînc ancorat în patrimoniul popular, pe care îl cunoaşte şi el încă din copilărie, culegînd apoi din adolescenţă poezii populare care mai tîrziu vor forma o colecţie importantă. Lucrul însă care trebuie accentuat în mod deosebit este că Eminescu nu s-a inspirat pur şi simplu *din* poezia populară, n-a luat-o pur şi simplu drept model ca un dat obiectiv, ci a simţit şi intuit ca nimeni înaintea lui sursele ei primare, surse spre care a coborît şi el scrutîndu-şi eul poetic. Raportul lui Eminescu cu poezia populară nu este de suprafaţă, ci de adîncime. Scrutîndu-şi tainiţele eului, el sesizează principiul generator al originilor, origini din care ţîşnesc, se conturează şi prind trup şi realizările cele mai valoroase ale poeziei noastre populare. Cu o astfel de predispoziţie sufletească a stat Eminescu în faţa marii literaturi universale. Nu e cazul să dăm lista marilor autori pe care i-a cunoscut, lucrul acesta s-a făcut pînă acum cu prisosinţă. Vom spune însă că i-a asimiliat din plin, însă i-a asimilat prin prisma eului său autentic. Vom găsi la dînsul cele mai variate aspecte ale romantismului european şi, din acest punct de vedere, ca la orice autor, nu vom putea spune că

reprezintă o originalitate exclusivă. Însă nu trebuie să uităm că în artă și literatură originalitate nu înseamnă numaidecît să spui lucruri nespuse de alții, ci ca ceea ce spui să aibă tonul autenticității, să fie trăit în cele mai adînci cute ale eului poetic. Aceasta îi dă un timbru personal. Vom încerca însă să arătăm cum se dozează la Eminescu aspectele și nuanțele romantismului, ajungînd să dea o sinteză specifică a romantismului românesc.

Înainte de toate trebuie să arătăm că atitudinea militantă, prin care s-a caracterizat poezia anterioară, nu va fi părăsită de Eminescu, ea însă va căpăta, sub formă de critică socială, o subliniere din adîncimi, sesizarea lumii esențelor îi va aprofunda conținutul. Acest militantism se manifestă de la început cu o impetuozitate care desenează perspective titanice, dar în același timp poetul se va retrage în interiorul său în meditații temperate asupra destinelor lumii. Aceasta va fi marea traiectorie a creației eminesciene. Dinamismul său lăuntric îl mînă de la început spre sesizarea marilor configurații cosmice, cu eroi de o extraordinară forță demonică. Sărmanul Dionis, prin practici magice, ajunge în lumea edenică, identificîndu-se cu Dumnezeu, pentru ca apoi să fie prăbușit în abisurile nemărginirii. Evident, există exemple numeroase de felul acesta în literatura universală, dar nu-i mai puțin adevărat că și literatura noastră populară conține astfel de subiecte, așa încît eventualele influențe au găsit un teren pregătit. Viziunea cosmică și a marilor perspective istorice se va menține la Eminescu fie sub formă mai dinamică, fie sub formă mai temperată a meditației asupra rosturilor existenței, însă ea va fi totdeauna semnul predispozițiilor titanice. Astfel, de la mare înălțime, el va căuta să descifreze sensul evoluției istorice, pe de altă parte, meditînd asupra sorții geniului neînțeles de lumea mediocră, ni-l va înfățișa ca o minte în stare să cuprindă întregul univers. Iar cînd în cea mai de seamă operă a sa, în *Luceafărul*, ne va vorbi tot despre soarta geniului neînțeles, acesta va fi simbolizat printr-un astru din lumea nemărginirii, care se îndrăgostește de o fiică a pămîntului. Evident, acest subiect a mai fost tratat, de exemplu de Byron, Vigny, Lermontov, și a fost proiectat de Lamartine. Este însă precis atestat că Eminescu și-a luat subiectul dintr-o poveste populară românească. Dinamica titanismului aici se manifestă sub forma marilor mișcări ce se petrec în cosmos, mșcări însă care se temperează, ajungînd la impasibilitate sub forma retragerii dispreţuitoare a geniului în nemurirea rece.

În sînul acestei traiectorii găsim la Eminescu accente vădite de pesimism, rezultat al meditațiilor sale, pesimism care nu este străin de mișcarea romantică. Însă în același timp acest pesimism este puternic contrazis de viziuni izvorîte din straturi mai profunde ale eului său, care îl fac să sesizeze aspectele luminoase, strălucitoare ale lumii, deschizînd zări optimiste. Animatorul acestor straturi este forța elementară a iubirii, care străbate prin tot ce mișcă universul. Un *eros cosmogonic* stăpînește la Eminescu, asemănător cu cel care susține lumea la Shelley. În *Lucea-*

Scanned with OKEN Scanner

fărul, cel îndrăgostit este un astru care face parte din infinitul univers, de acolo își revarsă el focul iubirii spre ființa pămînteană. Și nu o dată își va exprima Eminescu iubirea care îl ridică spre beatitudini cerești. Același eros stăpînește lumea pămîntească, unde anima întregul freamăt al naturii. Greu putem găsi în literatura universală o mai profundă identificare între iubire și șoaptele naturii ca la Eminescu. Ea este expresia unei simpatii universale, care ne duce spre unitatea originară dintre lumea subiectivă și lumea obiectivă. Cu acest aspect al operei sale Eminescu amintește mai cu deosebire de unele aspecte ale literaturii engleze și germane, în care sentimentul naturii este mai pronunțat. Însă îndeosebi în această privință nici vorbă nu poate fi despre vreo influență. Matca creatoare în această direcție i-a fost iarăși poezia noastră populară. Subiectul *Luceafărului* este doar luat dintr-o poveste populară. Natura ca purtătoare a iubirii își are, în poezia noastră populară, o expresie unică. Mijlocitori între iubiți sînt luna, soarele, stelele, păsările în zborul lor nețărmurit. Și ce imagine mai splendidă în ce privește comunitatea între om și natură se poate găsi decît cea din balada populară *Toma Alimoș*, în care eroul, ucis mișelește, în singurătatea lui este deplîns numai de codrul în cutremur, care își apleacă crengile deasupra lui sărutîndu-i mîinile, iar calul îi face mormîntul sădindu-i pe el cîteva flori gingașe, pe care le stropește cu lacrimile sale. Din această matcă vastă s-a desprins marea poezie a lui Eminescu, romantismul său autentic.

Sentimentul care anima poezia lui Eminescu și întreaga noastră poezie populară este *dorul*, noțiune de sensul căreia se apropie doar cuvîntul german „Sehnsucht". Este sentimentul care mînă pe iubit spre iubită, care îl mînă pe om spre sora lui natură, spre locurile obîrșiei sale și spre oamenii față de care simte o adîncă comuniune. Acest sentiment anima înainte de toate întreaga noastră literatură populară, dar într-un fel sau altul el străbate în întreaga noastră literatură cultă. Este o noțiune de nuanță specific romantică. Ea conține și întunecimi, dar și luminozități, înclină și spre desperare, dar este și dătătoare de speranțe, presupune și durere, dar și perspectivă de fericire, o nostalgie care conține o suferință dulce, cu mare putere de iradiere. Acest sentiment imprimă o pecete specifică romantismului românesc.

După cum am spus, în formele variate ale romantismului din diferitele literaturi regăsim toate trăsăturile caracteristice ale curentului romantic luat în generalitatea lui, însă diferit dozate și variat nuanțate. Dacă romantismul englez se cristalizează sub forma afirmării voinței, subsumînd prin prisma ei toate celelalte trăsături, dacă în romantismul francez nu se poate șterge axa ordonatoare a raționalității, dacă în romantismul german înclinarea spre întunecimi pînă la iraționalitate este evidentă, în romantismul românesc centrul coordonator este sentimentul pe care poporul l-a sesizat sub forma dorului. Este un registru mediu al vieții sufletești. El temperează titanismul, el estompează ascuțișul raționalității, el mînă spre întunecimi, oprind însă alunecarea în irațional.

Eminescu va spune semnificativ că din ale haosului văi se desprind lumini. Este o trăire de o vastă difuziune, care nu evită vagul, dar în același timp caută claritate ; încălzește, în același timp echilibrează. Un echilibru cald este timbrul specific al romantismului românesc. Bineînțeles, departe de noi gîndul că această dominanță nu s-ar găsi și în alte literaturi. În orice caz însă ea este caracteristica fundamentală a romantismului românesc cristalizată din surse proprii.

Comunicare ținută și la cel de-al V-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată (Belgrad, august—septembrie 1967)

LA PLACE DU ROMANTISME ROUMAIN AU SEIN DU ROMANTISME EUROPÉEN

RÉSUMÉ

Bien que le romantisme se soit manifesté de manière concrète sous différents aspects, correspondant au spécifique des nations où il s'est développé, on peut toutefois distinguer — et René Wellek l'a démontré — certains traits communs qui lui sont essentiels. Ainsi, les traits principaux — la subjectivité, l'imagination, la liberté, l'aspiration vers l'infini, l'unité au sein de l'Univers, la nature, la recherche des origines, l'évasion du présent, le culte de la poésie populaire, et comme moyen d'expression, la variété des expressions symboliques — se retrouvent dans toutes les littératures nationales, où ils ne diffèrent que par leur dosage.

En ce qui concerne le romantisme roumain, un bref examen des trois courants romantiques — anglais, français et allemand — qui, avec leurs dominantes respectives de volonté, de raison et d'irrationalité, l'ont plus fortement influencé, fait ressortir son originalité. En effet, il se caractérise surtout par le sentiment nostalgique complexe, qu'on appelle ici «dor», dominant dans la poésie populaire roumaine et dans l'œuvre de notre plus grand poète romantique, M. Eminescu. Nous venons de dire complexe, car à cet égard, ce sentiment, bien que sombre, en général, renferme bien d'éclaircies, et sa tendance au désespoir ne l'empêche par d'être aussi plein d'e poir, de même que sa douce souffrance garde, malgré tout, la perspective du bonheur.

Aussi, après avoir montré que le romantisme roumain est loin d'être le résultat de simples influences extérieures, car la poésie populaire en contenait déjà les traits essentiels, et que les éléments étrangers ne sont venus que s'enter sur des souches anciennes, en les développant et en leur donnant une plus forte consistance, l'auteur conclut qu'en réalité, le romantisme roumain s'est cristallisé à partir de ses propres sources.

Scanned with OKEN Scanner

МЕСТО РУМЫНСКОГО РОМАНТИЗМА В РЯДУ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА

РЕЗЮМЕ

В работе указывается, что хотя романтизм появляется конкретно в различных национальных обличьях, все же, как показал Рене Уэллек, можно выделить некоторые общие черты, характеризующие его сущность. Назвав такие принципиальные особенности, как с убъективность, безграничное воображение, свободу, тяготение к бесконечному, единство в лоне мира, природа, изучение первоистоков, выход за рамки настоящего, культ народной поэзии, а в качестве выразительных средств разнообразие символических выражений, автор подчеркивает, что эти особенности проявляются во всех национальных литературах, но в разных дозах. Рассматриваются три формы романтизма, которые прямо или косвенно оказали наибольшее влияние на румынский романтизм. Так, в английском романтизме воля, сила утверждения подчиняет себе остальные душевные свойства, во французском романтизме — рассудок, а в немецком — иррациональность. В румынском романтизме господствует чувство, которое народ называет dor (желание, тоска), чувство, которое является преобладающим в народной поэзии и у крупнейшего представителя румынского романтизма — Эминеску. Это чувство, которое заключает в себе и мрак и свет, и безнадежность и надежду, и сладкую грусть и перспективу счастья. В этой связи автор показывает, что румынский романтизм — это не простой результат влияний извне. Почва для него была основательно подготовлена народной поэзией, в которой содержатся наиболее специфические особенности романтизма. Внешние влияния привились на этой первичной почве, усилив ее особенности, так что по сути дела румынский романтизм выкристаллизовался из собственных источников.

Scanned with OKEN Scanner

Aspecte particulare ale simbolismului românesc

N. I. POPA

În literatura comparată actuală se manifestă tot mai mult tendința de a încadra literaturile naționale în marea mișcare a literaturii universale. Și aceasta nu prin simpla juxtapunere a literaturilor naționale, cum a făcut-o greșit, după părerea noastră, *Histoire des littératures* din Bibliothèque de la Pléiade, sub direcția unui om de mare autoritate ca Raymond Queneau, dar prin urmărirea atentă a filiației istorice a ideologiilor și a curentelor literare, de la originile lor pînă la închegarea curentelor literare specifice, purtînd amprenta socială și istorică a fiecărui popor. Cu bună dreptate Gaëtan Picon expune, în același volum, probleme ca *La dialectique du romantisme* și *Les Romantismes nationaux*. Cu alte cuvinte, noțiunea de *influență*, dominantă în școala comparatistă franceză de la „Revue de littérature comparée", face loc treptat aceleia de asimilare organică, de adaptare a ideologiilor la condițiile istorice particulare fiecărei țări, pentru a duce în mod firesc la creația de curente originale, la rîndul lor, contribuții ale specificului național la torentul comun al curentelor internaționale.

Iată de ce trebuie să fim recunoscători Asociației internaționale de literatură comparată pentru că a propus, printre temele Congresului ei de la Fribourg, din 1964, *Noțiunea de imitație, influență și originalitate*, iar acum discutăm la Belgrad *Curentele literare considerate ca fenomene internaționale*.

Punem în discuție subiectul *Aspecte particulare ale simbolismului românesc*, temă destul de delicată, pentru că ea depășește cadrele unui proces de izvoare și de influențe și merge mai curînd pînă la formarea paralelă de tendințe înnoitoare în poezia noastră. Și aceasta cu atît mai mult cu cît marii poeți simboliști români, Al. Macedonski, G. Bacovia, Ion Minulescu, Tudor Arghezi sau Lucian Blaga, trec doar prin ideologia simbolistă, pentru a-și urma apoi drumul lor personal, evoluînd și devenind ei înșiși.

Vom aminti că Louis Cazamian a ridicat în 1925 o obiecție valabilă relativă la metoda literaturii comparate. Cum putem să sesizăm, se întreabă el, raporturi riguros stabilite între literaturi, curente sau scriitori în plină evoluție, mai ales cînd domeniile de cercetare nu sînt bine cunoscute? Acesta este și cazul simbolismului european, considerat de

A. M. Schmidt și Ph. Van Tieghem ca „adevărata revoluție poetică pentru Europa". Într-adevăr, curentul este supus încă astăzi unor dezbateri vii, chiar după o contribuție masivă ca *Message poétique du symbolisme* de Guy Michaud sau după lucrările unor specialiști ca Marcel Raymond, René Etiemble, Henri Mondor, Albert Béguin, J. P. Richard, Ch. Mauron și ale altora. Aceste greutăți sporesc în problema simbolismului românesc, domeniu în care numai de curînd s-a trecut la o cercetare științifică a curentului. După lucrări mai vechi ale unor critici ca E. Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu sau Vladimir Streinu, au intervenit în discuții mai recent D. Micu, Adrian Marino și G. C. Nicolescu, alături de detractori îndîrjiți să nu vadă decît aspectul decadent și negativ al simbolismului. Abia în monografia *Simbolismul românesc* de Lidia Bote (București, Editura pentru literatură, 1966), lucrare bine documentată și substanțială, găsim în fine o bază de înțelegere mai valabilă a acestei contribuții românești la literatura mondială și o tentativă de valorificare a curentului.

O constatare preliminară se impune : poezia românească, de la folclorul său literar așa de original, pînă la opera recunoscută de valoare universală a lui Eminescu, și-a creat o tradiție viguroasă și a dovedit o conștiință literară, în care poetul reprezintă un factor activ. Tudor Vianu caracteriza cu dreptate literatura română prin trei trăsături principale : aspectul ei popular, atitudinea militantă și umanismul ei. Este adevărat că această literatură, intrată în circuitul european numai în veacul al XVIII-lea, n-a cunoscut curentele anterioare europene, în înlănțuirea și contradicțiile lor istorice. Fără a avea o Renaștere umanistă, nici un clasicism doctrinar, ea a debutat printr-o filozofie a luminilor, urmată de un romantism, de un realism, pe care îl poseda deja în tradițiile ei populare, de un parnasianism destul de palid, în fine, de simbolism.

În lipsa unei filiații istorice a curentelor literare, care presupun o doctrină estetică, adeziunea la disciplina unui cenaclu, scriitorii noștri au trecut repede de la enciclopedism pe bază culturală la un romantism de esență lirică, socială și politică, pătruns de puternice tendințe realiste, la realism propriu-zis și chiar la un parnasianism descriptiv. Interesul arătat simbolismului francez ține de nevoia de a reacționa împotriva excesele unui romantism elegiac, anecdotic sau epic, chiar cînd atinge nivelul superior al poeziilor lui Eminescu și mai ales cînd lunecă spre imitațiile plate ale epigonilor lui. Vom adăuga la aceasta și reacția contra naturalismului sumbru de la sfîrșitul veacului, dezvoltat de altfel paralel cu simbolismul. Astfel, geneza simbolismului, născut din condiția socială a poeților și a poeziei, se explică în mare măsură și prin literatura însăși. Macedonski, promotor îndrăzneț, se ridica mai ales contra lui Eminescu și a continuatorilor lui, înainte de a fi el însuși un simbolist.

În al doilea rînd, simbolismul francez, a cărui influență asupra poeților noștri de la sfîrșitul veacului trecut este evidentă, s-a grefat la noi pe un teren favorabil revendicărilor liberatoare ale unei poezii doritoare

Scanned with OKEN Scanner

de autonomie, departe de simpla povestire sau de retorica scriitorilor de la 1848. Aceasta a asigurat simbolismului românesc nu numai un aspect de localizare autohtonă, fenomen natural, dar și o fizionomie și o expresie originală, chiar cînd împrumuta idei și teme din simbolismul francez. În fine, simboliștii români sau acei care au traversat doar experiența acestui curent, fără a se integra în ea, au urmat o evoluție proprie, făcută din tendințe independente, cu confuzii ideologice, tipice pentru o atmosferă crepusculară ca aceea de la sfîrșitul veacului al XIX-lea și care s-a prelungit pînă la al doilea război mondial.

Recunoaștem trei etape în dezvoltarea simbolismului românesc, determinate de condițiile istorice, sociale și literare ale României, de intervenția activă a cîtorva inițiatori de prestigiu și de formarea unor cercuri literare în jurul revistelor care încercau să polarizeze noul curent poetic.

Prima etapă, de la 1880 la 1905, dominată de personalitatea puternică a lui Al. Macedonski și marcată prin nota de revoltă socială și de independență în artă, cuprinde, în anumite limite, un fel de prefigurație a simbolismului francez, cu semnificație desigur exagerată în critica noastră. Poetul a avut intuiția unei serii de inovații în procesul de creație, deși frămîntat într-o luptă dialectică între aspirația spre nou și tradiția scriitorilor noștri pașoptiști, între estetismul agresiv și întoarcerea la spiritul național.

A doua etapă, între 1905 și 1925, se situează sub acțiunea directă a lui Ovid Densusianu, care, prin revista sa „Viața nouă", s-a silit să îndrumeze grupul simbolist deja existent pe linia experiențelor simboliste franceze, imprimîndu-i o directivă proprie de exaltare și „înălțare", după titlul revistei publicate de el mai tîrziu. Paralel cu inițiativele stăruitoare ale școlii poetice a lui Densusianu, simbolismul pătrunde în revistele și cercurile literare din România sub aspecte foarte variate, traduceri din poeți francezi, cursuri universitare, studii, texte teoretice și polemici.

În a treia perioadă, între cele două războaie mondiale, se va vedea, o dată cu fărîmițirea simbolismului românesc în grupuri mici, reduse uneori la forme confuze de „modernism", avîntul unor poeți de mare talent, ca Ion Pillat, Ion Minulescu, Tudor Arghezi sau Lucian Blaga, care se emancipează și folosesc doar vagi elemente din estetica simbolistă, urmîndu-și temperamentul propriu, strîns legați de aspectele naționale și de revolta socială sau metafizică, de folclor și de o filozofie mistică. În fine, se mai găsește încă la unii discipoli de după 1945, însă estompat și redus la formule curente și adaptate noului ideal estetic născut din noua societate socialistă. Evident, de-a lungul acestor trei etape se operează o serie complexă de „experiențe poetice", am spune chiar de „aventuri poetice", în care teoreticienii se silesc să închege o ideologie, o „filozofie" și o estetică a acestei mișcări literare, reflectînd relațiile noastre

Scanned with OKEN Scanner

cu numeroase contradicţii şi confuzii, deopotrivă la apologeţii noii şcoli, ca şi la detractorii ei.

După numeroasele şcoli literare româneşti din secolul al XIX-lea, preocupate mai întîi de problemele sociale, politice şi culturale, apoi, după 1880, de o orientare spre o artă autonomă şi spre estetism, scriitorii noştri urmează spre 1880 o puternică mişcare socialist-marxistă şi muncitorească, ecou al Comunei din Paris, pornită şi întreţinută de „Contemporanul" şi de urmaşii lui. Nu ne vom mira dacă găsim printre scriitorii din această perioadă, cei mai mulţi mici burghezi, exagerat numiţi de Dobrogeanu-Gherea „artişti proletari culţi", un efort de a topi în operele lor tradiţiile naţionale şi romantice de la 1848, visurile lor socialiste de revoluţie împotriva societăţii burgheze înnăbuşitoare, şi aspiraţiile unei poezii simboliste franceze care răspundea dorinţei lor aprinse de noutate. Încă fideli temelor romantice care ridicau pe poet în faţa unei societăţi ostile, ei îi înălţau figura, ca pe un simbol tragic, în versuri unde retorica romantică, descrierea parnasiană şi sugestia simbolistă se încrucişează, fără un discernămînt sigur. Chiar Macedonski, precursor îndrăzneţ al unor aspecte ale simbolismului, practică în acelaşi timp idealuri, visuri şi tehnici provenind din toate aceste şcoli literare. *Nopţile* sale, inspirate de ale lui Musset, dar complet originale ca atitudine şi realizări artistice, exprimă, în versuri de structură parnasiană, viziuni care amintesc în acelaşi timp pe poetul damnat al romanticilor şi o revoltă socială şi metafizică de esenţă simbolistă.

I s-a recunoscut desigur meritul că a întrevăzut în revista sa „Literatorul" din 1880, deci înaintea simboliştilor francezi, unele principii poetice provenind probabil din experienţa sa baudelairiană *(Correspondances)* şi verlainiană *(Art poétique)*, ca transpunerea senzaţiilor, aplicarea „corespondenţelor", instrumentalismul poetic, muzica versurilor. În acelaşi an, el publica poezia H i n o v, în versuri libere, inovaţie pentru epocă. În *Cursul de analiză critică*, II, el afirma că „logica poeziei este *absurdul*", deci iraţionalul. Totuşi, această adevărată cotitură în concepţia sa poetică este contrazisă de cultul său pentru Eliade, poetul de la 1848, de factura parnasiană a versurilor sale şi, mai tîrziu, de revenirea sa la ortodoxie şi naţionalism. Volumul *Bronzes*, cuprinzînd versuri franceze destinate să-l afirme ca poet simbolist francez, tratează mai ales poezia metalelor şi a pietrelor preţioase. Revolta sa de poet neînţeles, „poet blestemat", se încheia prin înfrîngerea şi resemnarea amară din *Noaptea de noiembrie* şi prin sarcasmul din *Noaptea de decemvrie*. Dar drama scriitorului, erou al ciclului *Nopţilor*, reflecta dureros situaţia poeţilor noştri condamnaţi la singurătate, în luptă dîrză, dar sterilă, cu societatea. Sînt unii dintre ei impregnaţi de socialism, ca Traian Demetrescu, secretar de redacţie la „Literatorul", Ştefan Petică, Al. Obedenaru, Cezar Iuliu Săvescu. Ei colaborează chiar la revistele socialiste, situaţi pe poziţii revoluţionare. Aceasta explică semnificaţia socială a simbolismului lor.

Scanned with OKEN Scanner

În conflictul brutal dintre visurile lor sociale și realitatea aspră, le rămîne boema solitară, cultul Artei și al Frumosului, atitudinea estetizantă de „poeți absoluți", după termenul lui Verlaine, căutarea de senzații rafinate. Singurătatea și *spleen*-ul poeților simboliști din această perioadă nu se reduc la simple atitudini literare, ecou al scriitorilor apuseni. Ele exprimă realități sociale și morale românești, încorporate în imagini poetice vibrante prin tonul lor de protestare socială. Ei sînt simboliști prin idealul lor estetic, gata la revolta antiburgheză și la răsfrîngerea în ei înșiși, pentru a curma cu poezia care *povestește* și cu excesele romantismului retoric. Însă, în expresia lor literară, ei rămîn încă la descrierea obiectivă sau la dezvoltarea lirică.

Aceleași realități sociale, ostile poetului, în România, ca și în Franța, contribuie să creeze un climat favorabil poeziei ca activitate creatoare și refugiu, lărgindu-i perspectivele, chiar cu riscul de a se îndepărta de tumultul vieții. Simboliștii pun în joc totul pentru a da prestigiu și putere versurilor lor. Vedem reapărînd aici teoria simbolului din poezia socială de la 1848, tradițiile noastre folclorice, cu sincretismul lor artistic și cu tonul lor simplu și direct, departe de convențiile poeziei cărturărești. Tonul de ricanare anarhică luat de Al. Obedenaru, Traian Demetrescu și G. Bacovia este justificat prin dezgustul lor pentru societatea burgheză filistină. Apropierile ușoare care s-au încercat, sub acest raport, între Baudelaire sau Rimbaud și unii simboliști români se lămuresc prin situația aproape identică a scriitorilor din cele două țări. Să mai observăm grija poeților noștri de a-și apăra independența față de modelele străine. Să ne amintim protestarea lui Bacovia împotriva învinuirii de *decadent*, termen care se atribuia simboliștilor români, deși în accepția franceză cuvîntul indica tocmai revolta poeților neînțeleși și neconformiști. Analizînd în „Literatorul" din 1899 *Noul corrent literar*, Șt. Petică adăuga abuziv și cu dezinvoltură cîteva nume celebre atunci ca Walt Whitman, H. Ibsen, M. Maeterlinck, E. Verhaeren, G. d'Anunzio, P. Verlaine, St. Mallarmé, Viélé-Griffin, Jean Moréas. Plin de încredere, el afirma chiar : „estetismul nu este un cuvînt ; estetismul este o forță". La rîndul lui, Macedonski însuși, convins, fără falsă modestie, că participă la o mișcare de difuziune universală, declara solemn, în eseul *Poezia viitorului*, rezumîndu-și propriile inițiative poetice : „ca și wagnerismul, simbolismul, unit cu instrumentalismul, este ultimul cuvînt al geniului omenesc".

Astăzi, ne apare evident că simboliștii români de la sfîrșitul veacului trecut au împrumutat teme poetice devenite curente în Franța : viața citadină, cu tristețea și *spleen*-ul ei de viață modernă ; exotismul și marea, cu invitația ei la călătorie ; drama poetului condamnat în societatea burgheză și apărarea demnității lui de om și de creator (Al. Macedonski) ; natura răvășită de toamnă sau înveșmîntată de zăpadă (G. Bacovia) ; visul, refugiul compensator și constructiv ; viața subterană a subconștientului și a inconștientului sondată prin introspecție ; stările de obsesie pînă la

nevroză ; misterul omului şi al naturii ; sentimentul vieţii cosmice ; aspecte macabre, ca poezia cimitirelor şi a mormintelor ; pe de altă parte, prin contrast, apare cultul Artei, viziunile socialiste însufleţite de simpatie pentru cei umili (Tr. Demetrescu, Şt. Petică). Însă, în expresia literară a acestor teme, găsim la poeţii români stări sufleteşti specifice ţării noastre, întărite şi interpretate de pe poziţii personale.

Va trebui să revenim asupra condamnării în bloc a simbolismului românesc, considerat încă pînă de curînd ca strict negativ. În acest sens, atitudinea nuanţată a Lidiei Bote, în monografia sa, ne pare mai justă. Nu putem contesta unor poeţi ca Macedonski, Traian Demetrescu, Bacovia, D. Anghel buna credinţă cu care adaptează doctrina simbolistă franceză la problemele româneşti şi se silesc să ridice poezia pînă la un mijloc de a realiza un adevărat *Excelsior*, după titlul unui volum din 1895 al lui Macedonski. Deşi aceşti poeţi se recunosc înfrînţi şi exprimă tristeţea şi destrămarea, adînc preocupaţi de tot ce le înăbuşă năzuinţele la viaţă, ei ţin totuşi să depăşească această criză şi să construiască o societate mai bună, o „poezie absolută", o artă completă, care să întrunească toate modurile de expresie, toate tehnicile artei poetice.

Iată de ce, în poeziile lor, apar deopotrivă reminiscenţe de teme romantice, ca situaţia de „albatros" a poetului, „peisajul-stare sufletească", frenezia vieţii frînată de anxietate, un nou „rău al veacului" ; de aici şi seria de evaziuni în vis, în exotism, în fantastic, în contemplaţia sau în invocarea morţii, mila socială, — alături de descrieri parnasiene şi de viziuni simboliste. Sîntem izbiţi de marele număr de imagini care reprezintă pe poet şi poezia la poeţii romantici, parnasieni şi simbolişti francezi, cum ne-o arăta tema de doctorat recentă a lui Ion Gheorghe. Unele din aceste imagini sînt împrumutate mitologiei *(Prometeu, demiurg)*, *Bibliei (Messia, Profetul)*, lumii geologice *(muntele, vîrful)*, vieţii din natură *(albatrosul, stejarul)*, creaţiilor omeneşti *(farul, pescuitorul de perle)*. Toate încarnează rolul poetului modern, căutător temerar de descoperiri, călăuză a oamenilor, totodată erou, om de sacrificiu şi victimă. În această direcţie, simboliştii români se străduiesc să redreseze situaţia poetului, atribuindu-i o mare demnitate în faţa mizeriei şi a suferinţei, rolul simbolic al geniului care deschide drumuri noi în cunoaşterea lumii exterioare, a cosmosului şi a lumii interioare ; în fine, pe acel de magician, făuritor al unui univers propriu prin mijlocul Verbului, un răscumpărător al oamenilor.

Tentativele schiţate de simboliştii noştri din această primă etapă, Macedonski, Petică, Obedenaru, Davidescu, Bacovia, Pantazi Ghica, prin texte teoretice sau polemice, nu lipsite de oarecare spirit filozofic, subliniază dorinţa lor de a marca liniile unei mişcări simboliste proprii, purtînd pecetea sufletului nostru, deci un simbolism românesc, liberat de elementele strict franceze ; mai mult încă, îmbogăţit cu atîtea revendicări de ordin estetic, capabile să reînnoiască lirismul prin viaţa secretă, prin adîncime şi sugestie. De pildă, Ed. Gruber iniţiază la Iaşi experienţe

Scanned with OKEN Scanner

asupra transpunerilor între sunete și culori, care vor avea ecou în poemul *Pămîntul* de N. Beldiceanu.

Rezistențele întîmpinate de simboliștii români în acest sfîrșit de veac nu ne surprind. Printr-o coincidență semnificativă, ei sînt criticați, de pe poziții deosebite, și de academismul rece al societății Junimea, și de socialiștii de la revistele muncitorești, unde totuși colaborau unii poeți noi, și de publicațiile care anunțau curentul „Semănătorului", și de scriitori ca B. P. Hasdeu și I. L. Caragiale. Cei mai mulți din acești adversari hotărîți invocau tradițiile unei literaturi angajate, ostile spiritului decadent. Parodiile-șarjă ale lui Caragiale făceau apel la simțul ridicolului, care învăluia nomenclatura barbară folosită de simboliști, formulele-clișee. Vom adăuga la aceasta și tonul profetic, superior și iritant al lui Macedonski. Reacțiile de surpriză fac loc, mai ales după 1900, unei pătrunderi treptate a ideilor simboliste printre poeți, pe un teren pregătit de inițiativele tenace ale „Literatorului". Ideea unei „poezii deschise", după o expresie actuală în circulație, vizînd sugestia și misterul poetic, mergînd chiar pînă la obscuritate, realizată în chip natural sau elaborată conștient, se afirmă încă de acum.

A doua etapă a simbolismului românesc este marcată de revista „Viața nouă", publicată perseverent de Ovid Densusianu între 1905 și 1925, alături de care vom menționa periodicele care contribuie la difuzarea simbolismului, prin articole de polemici, printr-o critică simbolistă destul de activă, în fine, prin creații poetice de esență simbolistă.

Amintim contribuția stăruitoare a „Literatorului" și a „Vieții noi", la care se alătură o revistă săptămînală de largă circulație, „Flacăra", și publcațiile raliate simbolismului : „Dominica", „Linia dreaptă", „Forța morală", „Revista celorlalți", „Versuri", „Versuri și proză", apoi chiar „Noua revistă română". În fața învinuirii aduse noului curent care ar fi de inspirație franceză, O. Densusianu pledează pentru *Spiritul latin și literatura nouă*. El consideră simbolismul francez ca purtător al unui mesaj poetic novator, continuator al latinității noastre tradiționale. În texte teoretice semnate de O. Densusianu, G. Bacovia, Șt. Petică, I. M Rașcu, E. Speranția, M. Cruceanu, A. Hefter, I. Minulescu, se afirmă cu putere esența românească a curentului simbolist, îndreptat spre o artă destinată larg *tuturor*. Ei replică prin aceasta detractorilor care le denunțaseră ermetismul artificial, obscuritatea căutată, aspectul negativ al curentului. Revistele „Versuri și proză", „Viața nouă" și „Flacăra" publică într-adevăr traduceri din Maeterlinck, Whitman, Verhaeren, Baudelaire, Verlaine, Corbière și Rimbaud, în scopul deliberat de a iniția pe cititorii români în înțelegerea poeziei simboliste, model de lirism modern. Dar, alături de unii simpli și palizi imitatori, aproape toți adepții mișcării sînt animați de dorința de a realiza aspecte originale în cadrul esteticii simboliste. Bacovia, de pildă, declara în revista sa „Viața literară" : „Mi-a plăcut în artă să urmăresc o problemă. Deși am citit în tinerețe pe Rimbaud, Baudelaire, Laforgue și alții, n-am simțit sufletul românesc vibrînd

Scanned with OKEN Scanner

lîngă ei. Alt neam, altă vîrstă. Noi trebuie să ne străduim pentru originalitatea noastră. Să devenim o ființă organică, nu paraziți, nici maimuțe".

Și într-adevăr, poeții afirmați în această nouă etapă a simbolismului românesc, Traian Demetrescu, G. Bacovia, I. Minulescu, N. Davidescu, I. M. Rașcu, Tudor Arghezi, Ervin (O. Densusianu), D. Anghel, Șt. Petică, Ion Pillat, B. Fundoianu, aduc fiecare elemente noi în însuși conceptul de simbolism și în orientarea sa teoretică. Chiar cînd lirismul lor reia pînă la monotonie veșnica tristețe incurabilă a orașelor de provincie, *spleen*-ul care se desface din peisajele dezolate și simbolice pentru o societate dezumanizată, temele evaziunii în vis, în contemplarea mării și a azurului, — transpunerea simbolurilor produse de poeții francezi este impregnată de culoarea noastră locală, de aspirațiile noastre.

Divergențele produse între atîția poeți, înlăuntrul unei estetici deja neunitare și adesea contradictorie, duc natural la rezultate deosebite. Dar se manifestă la toți aceeași năzuință de a nu imita modelele străine, ci de a *crea* opere autentice. Lidia Bote ne-a arătat că tematica socială, de exemplu, ocupă un loc important în lirismul acestui curent, fapt explicabil prin poziția de clasă a poeților, prin legăturile lor strînse cu cercurile socialiste. Este aici desigur unul din aspectele cele mai originale ale simbolismului românesc, purtînd pecetea unei epoci cînd se agită cu putere ideologia socialistă întreținută în același timp de masele proletare trezite la o conștiință de clasă și de intelectualii legați de aceste revendicări democratice formulate în scris de reviste înaintate, începînd cu „Contemporanul".

Tema de origine romantică a poetului damnat se lărgește prin tabloul unui proletariat exploatat, zugrăvit de Traian Demetrescu și Emil Isac, la care se alătură glasul devenit în curînd popular al lui Minulescu și N. Davidescu. Cu Tr. Demetrescu și Șt. Petică, iată-ne în prezența poeților nedreptății sociale *(Proletarii)*. În această poezie de semnificație umanitaristă, mila romantismului social depășit atinge nivelul protestului și al indignării exprimate totuși cu mijloacele tehnicii simboliste, adesea aluzive și lacunare, de „poezie deschisă". Bacovia, în *Serenada proletarului*, și M. Săulescu, în *Viitorul*, întrevăd o transformare socială prin revoluție, însă cu ecouri tot mai vagi de simbolism. M. Săulescu percepe intuitiv sufletul *mulțimii*, cu care se simte solidar. *Liturgii profane* de Minulescu schițează o orientare laică și antimistică. Prin direcția lor ideologică înaintată, simboliștii români se arată ostili naționalismului șovin. Temele de revoltă socială o rup hotărît cu evadările tipice ale simbolismului. Aceste versuri profetice exprimă, cu ajutorul simbolurilor, integrarea poeților în viața socială și participarea lor, fără îndoială încă pasivă, la o ideologie progresistă. Dar căutările de *inefabil*, acelea ale unei poezii totale și ale *absolutului*, urmărind să atingă misterul, dincolo de realitățile și de aparențele lucrurilor, limbajul particular folosit, uneori voalat, contrastează supărător cu atitudinea lor de revoltă socială fățișă. Cele două atitudini, socialistă și simbolistă, rămîn izolate pe planuri dife-

Scanned with OKEN Scanner

rite şi nu parvin să se sudeze într-o imagine puternică şi unitară. Unele reluări de teme sociale pot fi clasate ca atitudini *literare*. Mentorul simbolismului din această perioadă, O. Densusianu, mai curînd teoretician decît poet, poate fi încadrat în această categorie. Dincolo de realităţile aspre ale vieţii, pe care de altfel le înfierează, el urmăreşte, pe un plan întrucîtva metafizic, o *înălţare*, predicată prin revista sa cu acest titlu.

Ultima etapă a simbolismului românesc, dezvoltată între cele două războaie mondiale, prezintă două aspecte : pe de o parte, acest curent îşi verifică eficacitatea ca şcoală literară prin cîţiva poeţi de mare talent, ca Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Ion Pillat, Lucian Blaga, cu adeziuni limitate la crezul simbolist, deschizîndu-şi drumuri proprii în expresia literară, fără a se desface complet de orientarea de la început. Pe de altă parte, B. Fundoianu şi Ilarie Voronca se lasă antrenaţi în curente moderniste — dadaism şi suprarealism —, seduşi de îndrăznelile revoluţionare ale noilor grupări poetice franceze.

Evoluţia divergentă a poeţilor din prima categorie atestă capacitatea poeţilor români de a-şi asimila ideologii literare folosite în sensul dezvoltării notelor lor particulare şi originale. Astfel, Tudor Arghezi devine un poet liric t o t a l, cu rădăcini înfipte în tradiţiile noastre naţionale şi în folclorul nostru, mînuind o critică socială tăioasă, fără a renunţa prin aceasta la preocupările sale metafizice *(Cuvinte potrivite, Flori de mucigai, Psalmi)*. Limba, stilul şi versul se adaptează strîns la conţinutul său specific naţional. Ion Minulescu lunecă spre romanţe uşoare, de gen trubadur, asigurînd simbolismului său un caracter popular, în dauna adîncimii. Este probabil singurul, alături de Bacovia, care s-a bucurat de o difuzare mai largă, graţie retoricii lui sonore, nu fără anumite formule simboliste : versuri libere, limbaj căutat, muzica versurilor, artificii şi procedee stereotipe. Ion Pillat, poet cu o largă experienţă a literaturilor apusene, îşi regăseşte personalitatea în poezia peisajului românesc şi în tradiţiile noastre naţionale privite idilic, însă în imagini de o mare putere de evocare, realizate cu o artă clasică. Lucian Blaga, filozof şi poet mistic, teoretician al mitologiei populare, se ridică la viziuni cosmice, sprijinit pe mitul naţional al „spaţiului mioritic", pe folclor, privit în adîncime. Puterea sugestivă a versurilor sale constă în fiorul liric care se insinuează în noi tocmai prin acest halo al expresiei literare, cu aspecte din tehnica simbolistă, prin versul liber. Mai adăugăm că, în lirica şi în teatrul marelui poet, răzbate ecoul puternic al experienţei expresionismului german, readus şi el la etnic şi la specific naţional.

Simbolismul de esenţă socială a lui Tudor Arghezi, aliura boemă a lui Minulescu, creaţia autohtonă a lui Ion Pillat şi vasta construcţie mitică, filozofică şi folclorică a lui Lucian Blaga, permit o observaţie generală. Aceşti poeţi rămîn mari nu prin simbolismul lor, ci mai ales prin ceea ce îi desparte de curent. În chip normal, specificul naţional deschide drumul spre universalitate. Pentru Macedonski, Pillat şi Blaga, din contra, experienţa literaturii universale i-a readus la specificul naţional, asigu-

Scanned with OKEN Scanner

rîndu-le prin aceasta și universalitatea. Tristan Tzara, întemeietorul dadaismului, după ce a trecut prin simbolism, constituie o excepție de evoluție directă spre universalitate pe calea intuiției poetice. De fapt, la acești mari poeți simbolismul nu-i decît o etapă în creația lor, în elanul spre o reînnoire a lirismului, spre libertatea totală a poetului de a descoperi alte sensuri ascunse ale vieții. Simbolismul nu a devenit popular la noi decît prin aspectele lui extreme : romanțele lui Minulescu și anxietatea tragică a lui Bacovia. Chiar natura sa de poezie ermetică, temele lui singulare, procedeele sale poetice care cer o inițiere — iată ce îi reduce răspîndirea. Totuși, simboliștii români au contribuit la regenerarea poeziei noastre, deschizîndu-i drum spre lirica modernă, în același timp individualistă, interioară și străbătută de ecouri sociale inspirate din realitățile naționale. Plecînd de la doctrinele estetice străine, poeții români au creat un curent simbolist românesc de aspect specific național, atingînd, prin aceasta chiar, universalitatea.

Comunicare ținută și la cel de-al V-lea Congres al Asociației Internaționale de literatură comparată (Belgrad, august-septembrie 1967)

ASPECTS PARTICULIERS DU SYMBOLISME ROUMAIN

RÉSUMÉ

L'auteur de cette étude comparative montre que le symbolisme roumain, bien qu'il se soit créer presque en même temps que celui de France, et d'ailleurs sous son influence, présente toutefois certains aspects particuliers et originaux, reflétant nos propres conditions sociales et historiques. C'est que le symbolisme français s'est greffé en Roumanie sur un terrain de revendications sociales, favorable à une poésie de révolte et, en général, à l'autonomie de l'art. D'autre part on relève, le long des trois étapes de développement du symbolisme roumain, une tendance, de plus en plus accusée, des poètes, à se libérer de l'emprise des modèles français et suivre leur génie propre, expression des traditions nationales et populaires.

La première étape, allant de 1880 à 1905, dominée par la puissante personnalité de Al. Macedonski, est marquée par l'accent de révolte sociale et d'indépendance,

Scanned with OKEN Scanner

ainsi que par des innovations poétiques, qui vont même jusqu'à préfigurer certains éléments de la doctrine symboliste. À la fois romantique, parnassien et symboliste, il groupe autour de lui des poètes, gagnés à l'idéologie socialiste, ce qui confère à leur poésie un caractère original de lutte sociale, sans pour autant quitter l'idéal d'une poésie de recherche et de refuge. Les traditions folkloriques, si puissantes en Roumanie, l'esprit militant de 1848 et même l'idéologie marxiste pénètrent cette poésie d'évasion, où domine le drame du «poète maudit», qui fait volontiers usage du symbole, de la vie intérieure, de la suggestion et du mythe. Sans se départir des thèmes du symbolisme français, les poètes roumains se font néanmoins l'écho des conditions pénibles de l'écrivain. Les *Nuits* de Macedonski en sont un témoignage éloquent et les polémiques engagées avec les adversaires du symbolisme accusent l'effort des poètes de vouloir rester originaux.

La deuxième étape du symbolisme roumain est soulignée par l'activité de la revue «Viața nouă» (La vie nouvelle) de O. Densusianu, qui proposait l'expérience du symbolisme français pour une révolution poétique roumaine. Cela coïncide avec l'adhésion de quelques revues à l'esthétique symboliste, défendue par une critique affirmant avec force la position élevée du poète dans la société. Cet aspect militant d'une poésie sociale forme une des notes les plus originales du symbolisme roumain. C'est l'époque où les symbolistes s'engagent par leurs œuvres directement dans la lutte en faveur des opprimés. Toutefois l'attitude socialiste et l'idéal symboliste ne parviennent pas à se souder toujours en une image artistique unitaire.

La dernière étape du symbolisme roumain, développée dans l'entre-deux-guerres, présente deux aspects caractéristiques. D'une part, des poètes de grand talent comme Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Ion Pillat et Lucian Blaga, après une adhésion, en quelque sorte limitée, au symbolisme, retrouvent leur personnalité et suivent des voies propres. D'autre part, B. Fundoianu et Ilarie Voronca se laissent entraîner dans les courants modernistes. Le symbolisme d'essence sociale et populaire de Tudor Arghezi, l'allure bohème de Minulescu, la création autochtone de Ion Pillat et la vaste construction mythique et philosophique de Lucian Blaga attestent que la grandeur de ces poètes réside justement en ce qu'ils ont dépassé le symbolisme et sont devenus des poètes nationaux.

En général c'est le spécifique national qui ouvre la voie à l'universalité. C'est le cas de M. Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, T. Arghezi. Pour Macedonski, Ion Pillat et Lucian Blaga, au contraire, c'est l'expérience large de la littérature universelle qui les a fait revenir à l'essence populaire. Quant à Tristan Tzara, après avoir traversé le symbolisme, il constitue une évolution directe vers l'universalité par la voie de l'intuition poétique.

En conclusion, le symbolisme roumain apporte une contribution précieuse au renouveau de la poésie nationale, dirigée vers la vie intérieure et vers le rêve, retrempée aux sources populaires, animée par l'idéal d'une société meilleure et d'une «poésie ouverte» et suggestive. Grâce à ses derniers grands poètes et à son caractère national et original il marque un moment d'importance dans le lyrisme universel.

Scanned with OKEN Scanner

ОСОБЕННОСТИ РУМЫНСКОГО СИМВОЛИЗМА

РЕЗЮМЕ

Автор данного сравнительного исследования ставит перед собой задачу показать, что румынский символизм — течение, возникшее одновременно с французским символизмом и под его влиянием — представляет вместе с тем литературное явление, в котором можно легко обнаружить оригинальные особенности, являющиеся отражением специфических общественных и исторических условий. Французский символизм нашел в Румынии благоприятную почву: требование боевой поэзии и автономии искусства. В работе подчеркивается также, что на протяжение трех этапов развития румынского символизма все более резко давало себя знать стремление поэтов освободиться от влияния французских образцов и идти своим собственным путем, отражающим национальные и народные традиции.

Первый этап — 1880—1905 гг. — главенствующим представителем которого был Ал. Македонский, отмечен нотами социального протеста и стремлением к независимости, а также к поэтическому новаторству, предвосхитившему символистскую доктрину. Романтик, парнасец и символист одновременно, Македонский сгруппировал вокруг себя поэтов, тяготевших к социалистической идеологии. Это придавало их поэзии оригинальный характер социальной борьбы, которая велась с передовых антибуржуазных позиций, что сочеталось с идеалом поэзии поисков и бегства. Очень сильные в Румынии фольклорные традиции, воинствующий дух 1848 года и марксистской идеологии, пронизывающий эту поэзию бегства, преобладает в драме «проклятых поэтов», охотно прибегающих к символу, к изобретению подсознательной жизни, к намеку и мифу. Восприняв тематику французских символистов, румынские поэты стали эхом трагических условий существования преследуемых и обреченных художников слова.

«Ночи» Македонского пронизаны трагизмом. Полемика с противниками символизма, в которую были вовлечены поэты данного направления, требовала от них оставаться оригинальными.

Второй этап в развитии румынского символизма отмечен деятельностью в журнале «Вьяца ноуэ» («Новая жизнь») О. Денсушяну, который использовал опыт французского символизма в целях революционизации румынской поэзии. Это совпадает с широким присоединением ряда журналов к эстетике символизма, выступающей за критику, которая утверждала бы высокую роль поэта в обществе. Воинствующий аспект социальной поэзии составляет оригинальную особенность румынского символизма. В названный период символисты непосредственно включаются в борьбу и делают свою поэзию оружием борьбы за угнетенных. Но их социалистическая позиция и символистский идеал не всегда сливались в единый художественный образ.

На последнем этапе своего развития, в период между двумя мировыми войнами, для румынского символизма характерны два аспекта. С одной стороны, такие большие поэтические таланты, как Тудор Аргези, Ион Минулеску, Ион Пиллат и Лучиан Блага, после кратковременного увлечения символизмом обретают свое индивидуальное лицо и идут своим путем. С другой стороны, Б. Фундояну и Иларие Воронин вовлекаются в модернистские течения. Символизм социального и национального толка Тудора Аргези,

Scanned with OKEN Scanner

богемный склад Минулеску, самобытное творчество Иона Пиллата и обширные мифологические и философские композиции Лучиана Благи позволяют утверждать, что эти поэты останутся великими, поскольку они переросли символизм и стали национальными поэтами.

Обычно именно национальная специфика открывает путь к универсальности. Так обстояло дело с М. Эминеску, Ионом Крянгэ, И. Л. Караджале, Л. Ребряну, М. Садовяну, Т. Аргези. Что касается Македонского, Иона Пиллата и Лучиана Благи, то здесь, наоборот, обширный опыт мировой литературы заставил их обратиться к национальной сущности. Тристан Цара, основоположник дадаизма, прошедший предварительно школу символизма, является образцом прямой эволюции к универсальности посредством поэтической интуиции.

В заключение автор подчеркивает заслуги румынского символизма в обновлении национальной поэзии, нацеливании ее на раскрытие внутреннего мира, устремлении к мечте, в обращении к народным источникам и одушевлении идеалами лучшего общества и «открытой» суггестивной поэзии.

Благодаря своему национальному и своеобразному характеру, а также лучшим поэтам, писавшим под его знаком, символизм составляет вклад в мировую лирику.

Scanned with OKEN Scanner

„Poporanismul" în literaturile rusă, română și polonă

STAN VELEA

Vechi în toate literaturile, interesul pentru țărănime se cristalizează ca un curent de sine stătător numai în țările din sud-estul Europei. Pentru că „poporanismul" literar [1] nu poate fi înțeles doar ca o vagă simpatie pentru lumea satului, precum populismul francez, ci ca expresia complexă a unui curent ideologic, a cărui înflorire se suprapune în general peste a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea. Apărut din pricini și mobiluri sociale în primul rînd, „poporanismul" nu a avut de la început un sistem estetic închegat, cum a avut romantismul ori simbolismul, care și-au orientat direcția principală de înnoire în planul modalității de creație. A trebuit, în consecință, să se alimenteze sub raportul estetic de la alte curente anterioare sau contemporane, preluînd acele elemente estetice care, modificate sau nu, puteau să dea expresie conținutului de idei pe care-l purta. De aici impresia de mozaic estetic, cîteodată contradictoriu în aparență, a literaturii „poporaniste". Relațiile de viață, psihologia personajelor și chiar a grupurilor sociale înregistrează de multe ori secvențe realiste. Pasta greoaie și întunecată cu care e înfățișat orașul tentacular vizează pe alocuri stridența naturalismului. Forța morală și fizică a țăranului amintește, într-o privință, plenitudinea personalității romantice capabile să înfrunte însăși divinitatea. La fel, descrierea naturii prezintă unele analogii cu natura romantică, sălbatică și nemodificată de mîna omului, iar influența ei asupra ființei umane se apropie uneori de inefabilul simbolist. Aceste cîteva interferențe estetice pomenite — o studiere amănunțită le-ar putea înmulți — explică în parte apetența sporită a unor scriitori „poporaniști" pentru tentațiile simboliste ori naturaliste. Și din această cauză, probabil, răsfrîngerea principiilor „poporaniste" în literatură nu este explicită și unitară în toate punctele teoretice. Elementele esențiale însă se pot depista

---

1 Termenul se referă la literatura elaborată direct sau indirect în limitele unui sistem estetic poporanist, oricît de eterogen, ca origine și structură, ar fi. În cele ce urmează nu intenționăm, evident, o prezentare monografică a curentului ca ideologie și realizare artistică; desprindem numai, în scopuri comparatiste, cîteva dintre trăsăturile esențiale ale eflorescențelor literare din cele trei țări. De aceea și ilustrarea prin exemple de opere va fi relativ redusă.

Scanned with OKEN Scanner

cu ușurință în Rusia și Polonia, și cu unele dificultăți în România, unde, chiar dacă nu întîlnim în creația artistică un răsunet de amploarea și profunzimea aceluia din cele două țări slave, există, indiscutabil, o atmosferă în care crește o literatură intens influențată tematic și ideologic de „poporanism". Dezvoltarea paralelă a unui curent ideologic altoit pe adînci tradiții istorice și culturale, pe de o parte, și similitudinile economice și sociale în momentul respectiv, pe de alta, au determinat analogii puternice în literatura „poporanistă" din cele trei țări. Deosebirile, cîte sînt, vizează unele aspecte secundare, explicabile prin împrejurările naționale specifice sau prin temperamentul creatorilor. Este ceea ce vom căuta să demonstrăm în cele ce urmează, trecînd în revistă temele mai frecvent abordate de scriitorii „poporaniști" : satul, intelectualitatea și orașul industrial. Alte criterii posibile — tipologie, stil, mod de cuprindere a realului etc. — se subsumează aspectului tematic, mai cuprinzător și, în acest caz, mai concludent.

Finalitatea teoriei „poporaniste" viza în principal țărănimea. Nimic mai firesc, de aceea, ca viața la țară să constituie preocuparea de căpetenie a scriitorilor, în orbita căreia toate celelalte să graviteze ca în jurul unui nucleu de la care împrumută reliefuri expresive. Ca mod de abordare, tematica țărănească înregistrează în cadrul literaturii poporaniste două faze care, în linii mari, urmăresc istoric evoluția curentului ca ideologie. Dată fiind dezvoltarea mai tîrzie în Polonia și România, prima fază o întîlnim numai în Rusia [2], corespunzînd așa-numitului „poporanism" revoluționar [3]. Acum scriitorii sînt aproape de tradițiile realismului critic, pe care le cultivă pînă la programatic, adăugînd însă umanitarismului general un țel social-politic clar conturat. Privită în întregul ei, literatura rusă cu tematica rurală din prima etapă „poporanistă" — unele nuvele și romane de N. N. Zlatovratski, G. Uspenski, P. V. Zasodimski, N. I. Naumov, S. Karonin, F. D. Nefedov [4] ș.a. — poate fi apreciată ca foarte direct și strîns legată de ideologia pe care se grefează. Această caracteristică îi lămurește, în parte, calitățile, dar și slăbiciunile. Intenționalitatea fermă și elevată l-a menținut pe scriitor, cel puțin virtual, în limitele unei expresii stilistice simple și sobre, cîteodată captivant îmbogățite de inflexiuni populare, și ale unei descripții cît mai apropiate de realitatea pe care o înfățișa. De cele mai multe ori însă, l-a îndreptat și spre unele exacerbări păgubitoare pentru valoarea estetică a operei. Tendențiozitatea expresă a avut deseori ca rezultat, pe o direcție, schematizarea psihologiilor personajelor maniheic unilateralizate în raport cu atributele lor în perspectiva idealului „poporanist", pe de alta, atunci cînd a fost prea explicit exprimată, a dus la prea dese și fastidioase intervenții ale autorului pentru lămurirea fățișă a cutărui aspect al problemei tratate. Ase-

[2] Cf. История русской литературы, Moscova, Leningrad, 1956, t. IV, partea I, cap. „Scriitorii narodnici".

[3] Este vorba de socialismul utopic de factură rurală, cu puncte de plecare mai închegate la Herțen și Cernîșevski.

Scanned with OKEN Scanner

menea teoretizări împiedică fluiditatea operei, o îndepărtează de literatura propriu-zisă, împingînd-o spre linearitatea publicistică. Faptul se explică și prin preocupările etnografice ale scriitorilor.

Și în a doua fază, aceea a „poporanismului" liberal, care începe în Rusia și Polonia după 1880, iar în România după 1893 [4], satul continuă să fie în primă atenție. Schimbările survenite exprimă în general deplasările teoretice ; se renunțase la obștea patriarhală în favoarea gospodarilor înstăriți. Reliefurile conflictelor sociale se subțiază simțitor, accentul mutîndu-se pe probleme etice. O armonie binecuvîntată se instalează printre oameni, întreruptă doar de accidente minore. În *Țăranii* polonezului Reymont, *Neamul Gardenin* de A. I. Ertel, *Inimi de aur* de Zlatovratski ori în opere românești ca *Nopțile de Sînziene* și *Paștele blajinilor* de M. Sadoveanu, *Două neamuri* de C. Sandu-Aldea, *Sybaris* de I. Adam ș.a. raporturile sociale sînt idilizate. Scriitorii nu mai văd stratificarea socială și fricțiunile dintre diversele pături ale țărănimii, care constituiau aspectul principal în etapa premergătoare, sau, chiar dacă o văd, nu mai apasă deliberat asupra ei. Simpatia autorilor stăruie asupra țăranilor cu stare, pe care îi prezintă în portrete pilduitoare. Plini de virtuți morale și de forță fizică, împlinesc intenționat cunoscutul tip armonic cu origini la J. J. Rousseau. Neînțelegerile acute, pînă mai ieri prezentate ca irezolvabile, dintre țăranii îmbogățiți și restul satului se șterg cu încetul pînă la dispariție ; dacă mai transpar în unele opere, faptul ilustrează mai degrabă depășiri realiste ale limitelor ideologice, ca în *Țăranii* lui Reymont.

Vrînd să stăvilească exodul populației rurale spre focarele infecției orășenești, scriitorii „poporaniști" au considerat că între țăran și pămînt există o legătură care nu poate să fie ruptă fără urmări primejdioase. Prezentă și în literatura realismului critic din Rusia, România și Polonia, relația dintre ființa umană și țarină crește în cea poporanistă pînă la un adevărat cult. Pămîntul ocupă într-adevăr în psihologia țăranului locul principal, hotărîndu-i toate manifestările raționale și emoționale ; este socotit ca o ființă care participă și la bine și la rău. Prin această mistică a ogorului, amintind de mitul antic al lui Anteu și al Geei, literatura „poporanistă" cu implicații simboliste reintegrează țăranul în universul natural, elementul esențial fiind pămîntul, cu care stăpînul „stăpînit" își intuiește înrudirea la nivelul afectelor (nuvela *E drept !* și romanul *Țăranii* de Reymont, de pildă). Se explică astfel că lotul arabil reprezintă pentru țăran nu numai o valoare economică, ci constituie o parte organică din

[4] Cele două date, 1880 și 1893, sînt, desigur, relative, putînd fi împinse cu cîțiva ani mai tîrziu în ambele țări. Pe de altă parte, s-ar putea observa, cum s-a și întîmplat, că apariția „Daciei literare" atestă și la noi existența unei prime faze „prepoporaniste". Unele premise ideologice au existat, fără îndoială — afirmam și mai înainte — dar credem că nu se poate vorbi nici măcar în planul ideologic de un sistem de vederi cît de cît unitar, care să fi avut mobilurile sociale ale poporanismului, înainte de anul 1893, cînd încep să apară articolele programatice ale lui C. Stere.

însăși ființa lui, de care nu se poate despărți fără să se piardă. În *Puterea pămîntului* G. Uspenski concepea pămîntul și ca o cenzură morală. Dragostea de țarină, cu motive realizîndu-se în trei planuri : economic, afectiv și etic, va duce la acea sete neostoită de cît mai mult pămînt, care, la rîndul ei, dă naștere la conflicte, uneori cu finaluri tragice, între indivizi, generații în interiorul familiei și chiar între grupuri sociale, depășind tiparele armoniei „poporaniste" (*Răscoala* și *Ion* de L. Rebreanu, *Țăranii* de Reymont, *Un rege Lear rural* de Zlatovratski etc.).

În opoziție cu stricăciunea orașului, satul este zugrăvit în literatura „poporanistă" ca o oază de curățenie sufletească. Atmosfera de fericire și puritate ideală, încremenită în cadrele tradiționale, respinge de la bun început posibilitatea oricărei înnoiri care ar strica echilibrul statornicit, provocînd perturbări dăunătoare. Ființele, apropiate pînă la contopire cu natura înconjurătoare, se împotrivesc din răsputeri intervențiilor civilizației, de orice fel ar fi. Toate diferențele dispar și, avînd în frunte oamenii, regnul animal se înfrățește cu cel vegetal pentru izgonirea inoportunilor (*Nopțile de Sînziene* de M. Sadoveanu, *Țăranii* de Reymont, *Temeliile* de Zlatovratski). Viața satului, departe de căile de acces ale schimbărilor, se deapănă ilimitabil, regizată doar de scurgerea timpului. Oamenii trăiesc într-o ambianță înfrumusețată uneori cu ajutorul cadrului natural și al folclorului pînă la neverosimil, muncile cîmpului nefiind decît niște prilejuri de distracție în aer liber (*Două neamuri* de C. Sandu-Aldea, *Țăranii* de Reymont, *Fiică de boieri* de Zlatovratski etc.). Din acest „rai" de care organic nu s-ar putea desprinde, țăranul nu poate și nu trebuie, potrivit concepției „poporaniste", să-și dorească evadarea. Sărăcia și nenorocirile care mai există sînt puse pe seama tarelor caracterologice și a lipsei de cultură, pentru înlăturarea cărora este necesară o intervenție din afară — apostolatul intelectualilor. Incongruența dintre tendințele iluminative și idealizarea satului împietrit în datini străvechi se explică prin intenția de a îndepărta țărănimea de emanațiile viciate ale orașului.

Menirea de îndrumător al țărănimii i-a revenit intelectualității, care avea de îndeplinit o datorie morală, sfîntă față de poporul de care se îndepărtase : împrăștierea obscurității în care zăceau conștiințele, deschiderea de orizonturi prin lumina cărții, eliberarea energiilor de gîndire și acțiune. Oficialitățile comunale : învățătorul, preotul și notarul sînt slab reprezentate în literatura „poporanistă", deoarece speranțele se îndreptau în special spre intelectualii din tîrguri și orașe, ale căror eforturi culturalizatoare se voiau urmate imediat de îmbunătățirea condițiilor de viață. Literatura rusă și română, mai palid cea polonă, înregistrează cu destulă promptitudine aceste apeluri (*Temeliile*, *Uitată* de Zlatovratski, *Robinson în Țara Românească* de I. Gorun ș.a.). Dar, pentru că în Polonia și România n-a avut loc o deplasare în mediul agrar de proporțiile celei din Rusia, literatura „poporanistă" din primele două țări nu circumscrie spulberarea credințelor acestor apostoli. În operele scriitorilor „narodnici"

Scanned with OKEN Scanner

ruși fenomenul capătă amploare și semnificații tragice. Unii dintre cei dezamăgiți se resemnează (*Neamul Gardenin* de A. I. Ertel, *Inimi de aur* de Zlatovratski), alții pleacă aiurea în căutarea unui liman (*Rătăcitorul*, *Fiică de boieri* de Zlatovratski), o parte optînd pentru înlocuirea metodei de acțiune (*Andrei Kojuhov* de Stepniak-Kravcinski). Pesimismul acesta lipsit de perspectivă marchează începutul acelei atmosfere înăbușitoare, care distruge avînturile, într-un fel, specific rusă, al cărei maestru va fi A. P. Cehov.

Un aliat al sămănătorilor, cel puțin în intenție, a fost boierimea de la țară cu posibilități intelectuale majore. Felul în care este descrisă în literatura timpului în Rusia, Polonia și România diferă substanțial, datorită împrejurărilor naționale deosebite. În Rusia, contribuția moșierilor ia forma ispășirii unei vini sociale de către „nobilii pocăiți" (Nehliudov din *Învierea* de L. N. Tolstoi, Katia din *Inimi de aur* de Zlatovratski) ori a unor încercări reformatoare de proveniență socialist-utopică (N. G. Garin-Mihailovski, *Cîțiva ani la țară*). În Polonia, premisa armoniei sociale se conjugă cu problema independenței, determinîndu-i pe scriitori să prezinte în tonuri luminoase pe boierii cu vederei democratice, care se apropiau de popor (*Țăranii* de Reymont, *Pe Niemen* de E. Orzeszkowa). Situația din România este întrucîtva asemănătoare cu cea din Polonia. Problema națională era și în România la ordinea zilei. În publicistică se milita vehement pentru realizarea cel puțin prin cultură a ființei noastre naționale, decăderea țării fiind pusă pe seama cosmopolitismului și a veneticilor parveniți. Dar, în renașterea unității naționale, un rol principal îl aveau tradițiile istorice și culturale, care trebuiau subliniate și încadrate ca un aport la patrimoniul culturii universale. Or, dintre clasele sociale, aceea care avea un trecut bogat în valori istorice, care puteau fi remarcate, era boierimea funciară, țărănimea fiind reprezentată mai mult prin valori culturale. Respectul pios pentru tradițiile trecutului, îmbinat și la noi cu teza „poporanistă" a armoniei sociale, au dus la înfățișarea în tente mult prea sărbătorești a boierilor de odinioară (*Neamul Udreștilor* de I. A. Brătescu-Voinești, *Sybaris* de I. Adam, multe schițe de E. Gîrleanu etc.).

A treia temă principală în literatura „poporanistă" o constituie mediul orășenesc. Descripția veridică a orașului în general, efectuată și de realiștii critici, își întărește acum, adesea pînă la monstruos, ascuțișurile critice, căpătînd o direcție mai precisă : urbea industrială. Apare astfel o literatură antiurbanistică, deliberat sumbră, care, destrămînd aureola idilică a orașului burghez, intenționa să îndepărteze populația rurală de infernul capitalist. Literatura „narodnică" din Rusia atestă ambele aspecte, moderate însă ca volum (*Temeliile*, *Țăranii judecători*, *Povestirile unui băiat din fabrică* de Zlatovratski, *Moravurile de pe ulița Rastereaeva* de G. Uspenski ș.a.). Și în Polonia este cuprinsă în cîteva opere atitudinea potrivnică față de orașul privit în ansamblu, dar o amploare neîntîlnită în Rusia și în România o cunoaște critica mașinismului

capitalist. Romanul lui Reymont *Pămîntul făgăduinței* ilustrează aversiunea față de consecințele civilizației industriale. Pe linia convingerilor „ludomane" (lud=popor=țărănime), cetatea stăpînită de mașini este înfățișată ca o junglă populată de fiare ; munca e concepută doar ca un mijloc de îmbogățire vrăjmaș omului, iar muncitorii mai mult ca niște victime ale mașinismului. Spre deosebire de Zola, care apăsa pe schilodirea intelectuală, socotind munca drept o „rațiune socială". Salvarea din iadul orășenesc o schițează Reymont la modul „poporanist" în finalul nuvelei *Cimitirul*, o cîntare a naturii care a reluat în stăpînire pămînturile invadate de fabrici. Interesant că literatura „poporanistă" din România nu înregistrează decît cu totul telegrafic această direcție esențială : urbea industrială, accentul căzînd cu insistență asupra descrierii orașului în general, ca centru în care domnește imoralitatea (romanele *Sybaris*, *Două neamuri)*. Odată prins, omul de la țară nu se mai poate elibera din acest „sol mlăștinos" și începe să tînjească după satul părăsit. Acest dor neistovit după ținuturile de baștină a născut literatura dezrădăcinaților. Prezentă în Polonia, mai firavă în Rusia, ne referim numai la cadrul larg al „poporanismului", înflorește destul de amplu în România.

Încheind expunerea tematică, se cuvin întărite cîteva observații cu caracter mai de ansamblu. Literatura „poporanistă" din cele trei țări în discuție se grefează armonios pe o esență teoretică asemănătoare. În planul artistic, scheletul doctrinei se reconstituie mai distinct și mai unitar în Rusia și Polonia, unde există scriitori ca Uspenski, Zlatovratski, Reymont, care exprimă în opera lor toate ideile fundamentale, și mai puțin în România, fiindcă nu avem scriitori care să întrunească în creația lor toate laturile sistemului. Înseși opere în întregime „poporaniste" sînt relativ puține în România, ansamblul închegîndu-se din elemente dispersate și în lucrări înscrise pe alte orbite estetice [5]. De aici izvorăște imposibilitatea practică de a hotărî în multe cazuri dacă cutare operă este „poporanistă" sau nu. Dificultatea mai este accentuată și de faptul că „poporanismul", fiind mai întîi un curent ideologic, și-a alcătuit un sistem estetic din împrumuturi. Liniile generale teoretice rămînînd aceleași, eflorescențele literare din Rusia, Polonia și România se vor deosebi în formă și în unele idei secundare, lucru explicabil, spuneam, prin specificitatea realităților naționale în epoca dată și prin personalitatea artiștilor. Dacă înfrumusețarea vieții la țară este intens reprezentată în toate cele trei literaturi, în schimb „poporanismul" rus apasă mult pe descurajarea intelectualilor, cel românesc, în varianta sămănătoristă, idealizează stăruitor, cu mobiluri naționale, boierimea de altădată, pe cînd „ludomania" poloneză insistă în descripția orașului industral. Diferențele pot fi mai multe. Scriitorii „ludomani" din Polonia, în speță Reymont, s-au arătat mai receptivi la influențele altor curente care se dezvoltau concomitent : realismul, naturalismul, simbolismul, decît cei din Româ-

[5] *Ion* și *Răscoala*, de exemplu.

nia şi Rusia. Procesul are şi ilustrări inverse. Depăşind copios limitele ideologiei „poporaniste", pe care a răsfrînt-o totuşi plenar, Reymont, mergînd şi pe direcţia unei bogate tradiţii a literaturii ţărăneşti, creează în *Ţăranii* capodopera genului, monument prestigios şi unic în literatura universală. „Narodnicismul" literar din Rusia, mai aplecat spre social şi mai strîns legat de ideologie, s-a deplasat de la beletristică spre publicistică şi, în afară de unele opere ale lui G. Uspenski, n-a avut realizări însemnate. De altfel, ca şi în România, toţi scriitorii cert şi exclusiv „poporanişti" au dat opere de a doua mînă. Marii clasici ruşi ori români n-au înregistrat decît ecouri lăturalnice.

Comunicare ţinută şi la cel de-al V-lea Congres al Asociaţiei internaţionale de literatură comparată (Belgrad, august-septembrie 1967).

LE POPULISME DANS LES LITTÉRATURES RUSSE, ROUMAINE ET POLONAISE

RÉSUMÉ

Prenant comme point de départ certaines similitudes historiques, économiques et sociales, l'auteur établi quelques rapprochements comparatifs entre la littérature populiste en Russie, en Roumanie et en Pologne. Ses critères sont les trois thèmes fondamentaux : le village, les intellectuels et la ville industrielle. On met en évidence aussi bien les traits communs (présentation idyllique des relations de vie dans la période libérale du populisme, idéalisation du pays aisé, en tant que type de l'avenir, culte de la terre, nécessité de l'intervention des intellectuels, présentation de la ville comme centre contagieux d'immoralité) que les traits distinctifs (le populisme russe insiste beaucoup sur le découragement des intellectuels ; les écrivains roumains groupés autour de la revue «Semănătorul» (Le semeur) idéalisent les boyards de jadis ; la «ludomanie» polonaise ne cesse de décrire la ville industrielle, etc.).

En conclusion, il apparaît que la littérature populiste des trois pays s'est greffée sur une idéologie, en ligne générale, similaire et que les traits particuliers inhérents peuvent s'expliquer par les circonstances nationales différentes et par la diversité du tempérament artistique des écrivains.

«НАРОДНИЧЕСТВО» В РУССКОЙ, РУМЫНСКОЙ И ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ

РЕЗЮМЕ

Исходя из некоторых общих черт исторического, экономического и социального порядка, автор устанавливает определенное сходство русской, румынской и польской народнической литературы. Критерием ему служат три основные темы: деревня, интелли-

генция, промышленный подъем. В этом плане выявляются сходные особенности : идеализация жизненных отношений на либеральной фазе развития народничества, идеализация зажиточного крестьянина как типа будущего, культ земли, необходимость вмешательства интеллигенции, изображение города как распространителя моральной заразы; и различия: русское народничество делает упор на разочарование интеллигенции, румынское, в «семэнэтористском» варианте, настойчиво идеализирует боярство прежних времен, а польская «людомания» описывает преимущественно промышленный город. Автор приходит к выводу, что народническая литература во всех трех странах базируется на сходной в главных моментах идеологии и что отмеченные различия объясняются различными национальными условиями и художественными темпераментами писателей.

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunderi parnasiene în România

MARGARETA DOLINESCU-GEORGESCU

Deşi contestată astăzi în multe puncte ale ei [1], mişcarea parnasiană franceză are meritul recunoscut de a fi adus, într-o epocă de oboseală a exasperări şi violenţelor romantismului, o întoarcere spre valorile clasice. Cele trei serii ale „Parnasului contemporan", succedate pe o perioadă de zece ani (1866—1871—1876), cu toată structura lor compozită, reunind poeţi de afinităţi şi orientări diverse, au ca trăsătură de unire efortul comun de a părăsi subiectivitatea lirică şi de a stabili un fundament impersonal — narativ, descriptiv sau filozofic. Atacul împotriva „temei personale" fusese formulat de către maestrul şcolii, tranşant, în 1862 [2]: „Il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur, et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites".

Dar, mai mult decît un nou gust pentru impersonalitate, reflecţie, disciplină a formei, „Parnasul contemporan" deschide calea spre o poetică nouă, prin temele şi atitudinile sale estetice. În centrul acestei poetici stă cultul frumuseţii pure ; poetul parnasian o descoperă în lumea istoriei şi a vechilor civilizaţii, în contemplarea operelor de artă. Într-un anume sens, el se face ecoul unei tendinţe generale în epocă, semnalată şi de Sainte-Beuve, de a întineri vechea fabulă, vechiul mit şi de a-l apropia destinelor noi ale umanităţii, iar limbajul său artistic va împrumuta din meşteşugul pictorilor şi al sculptorilor secretul culorii şi al reliefului.

Între Leconte de Lisle, Hérédia, Sully Prudhomme, Coppée, cvadruplă expresie a marilor valori parnasiene, numai opera celui dintîi, teoreticianul doctrinei, ne oferă o concordanţă perfectă între poetică şi poezie.

Repudiind confesiunea, comuniunea cu semenii, asocial prin voinţa de a se desprinde de mediul care nu-l înţelege, Leconte de Lisle încearcă să descifreze în defileul evocator al configuraţiilor istorice răspunsuri la interogaţiile neliniştii sale existenţiale. Este un interpret inspirat şi erudit al marelui păgînism antic ; zeii elenici îndeosebi i se impun ca legi de

[1] Vezi Gaëtan Picon, în *Histoire des littératures*, vol. III, 1963, p. 932—936 ; Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1960.

[2] Leconte de Lisle, prefaţă la *Poèmes barbares*.

ordine și armonie universală. Din nesfîrșitele peregrinări în lumea mitului sau a naturii, poetul revine însă cu aceeași resemnare istovitoare: sensul destinului uman n-a fost pătruns. Și atunci întrezărește în moarte, în neant, o dezlegare posibilă.

Versul său, preluînd tradiția clasică, este rodul unui travaliu exigent, răbdător. Poetul îmbrățișează cu predilecție forme prozodice dificile, așa cum cereau ideile grupului: „Que la muse chausse un cothurne étroit". Geniul învinge însă artificiul și poezia lui Leconte de Lisle apare ca o unitate armonioasă, în care imaginea și cuvîntul creează iluzia că transpun spontan impresia proaspătă.

Același cult fervent pentru frumos și formele sale imperisabile definește poezia lui Hérédia, parnasianul cel mai atașat concepției maestrului. Liniile pure ale unui crater, jocul misterios al tonurilor în faldurile veșmîntului de pe pînza unui meșter renascentist găsesc în el un contemplator vibrant. Poetul își domină emoțiile estetice cu savant meșteșug în concizia lapidară a sonetului. Îndărătul artei, Hérédia vede licărirea umană; de aceea nu confundă arta sa cu o vană abilitate de artizan, cum face, exagerînd, Théodore de Banville, care crede că poetul doar prin simpla perfecțiune tehnică poate atinge sublimul.

Leconte de Lisle arăta încă din 1852 că: „l'Art et la Science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre" [3]. Acestui ideal de poezie, de inspirație savantă și intelectuală pare să răspundă opera lui Sully Prudhomme în intențiile ei. E prezent la el un spirit de generalizare, pe care îl aplică și faptelor de sensibilitate. Totodată, poetul crede în substanța clasicismului. În opoziție cu viziunea romanticilor, el vede în Ronsard un emul al celor vechi și-l celebrează tocmai pentru fibra clasică, „sa passion d'antique poésie".

Deși parnasiană în stil și expresie, poezia lui Sully Prudhomme nu rămîne mesajul unui bard solitar. Autorul ei deschide larg porțile solidarității umane și compasiunii, făcîndu-se interpretul elegiac al durerilor reculese.

François Coppée este înclinat spre aspectele sentimentale ale vieții individuale. Universul poeziei sale e populat cu oameni mărunți, bîntuiți de neliniști secrete. Versul amplu e parnasian prin descripția plastică, aplicată însă unui conținut cu inflexiuni mai degrabă naturaliste.

Alături de marii parnasieni apar figurile modeste, dar nu mai puțin semnificative prin influențele exercitate, ale lui Louis Ménard și Louis Bouilhet. Versificatori fără sclipire, ei reprezintă latura erudită a școlii, curiozitatea stimulatoare pentru Grecia antică, pentru legendele primitive, teoriile asupra istoriei religiilor și societăților primitive.

Ideile și tendințele doctrinei cunosc o remarcabilă difuziune. Poeți aparținînd unor centre și structuri literare diferite au găsit, pe o anumită

[3] Prefață la *Poèmes antiques.*

Scanned with OKEN Scanner

treaptă a evoluției lor, în maeștrii francezi modele. Este cazul latino-americanului Ruben Dario, al germanului Stefan George, al unei întregi generații de poeți sîrbi. În raza de difuzare a parnasianismului intră și România.

Pătrunderile parnasiene la noi sînt semnalate în prezentarea antologică a lui N. Davidescu [4].

Primele manifestări se fac simțite în jurul anilor 1880, la cîțiva ani după publicarea celui de-al treilea *Parnas contemporan*, cînd, deși locul primordial în lumea poeziei franceze îl dețineau simboliștii, afirmările parnasiene își menținеau vigoarea : Hérédia nu-și publicase *Trophеele*, iar Leconte de Lisle pregătea *Odele tragice* și nu rostise încă elogiul lui Victor Hugo la Academie, ultim manifest public al doctrinei.

Împrejurările apariției parnasianismului sînt în general legate de momentul de criză în care se găsea lirica noastră în anii penultimei decade a secolului al XIX-lea. Climatul de decepționism, întreținut de epigonii eminescieni, cît și acela de idilism retoric și pitoresc facil, creat de imitatorii lui Alecsandri, impuneau o acțiune de înnoire a poeziei. Această menire și-au asumat-o conștiințele și temperamentele poetice dezvoltate în mediul bucureștean, impulsionate poate și de instinctul propriu de regenerare al muntenilor, pe care-l remarca și Ibrăileanu, de receptivitatea lor față de modelele literaturii universale, subliniată de același critic. Pe deasupra, se relevă îndemnul direct și constructiv al poetului Macedonski, intermediar activ și interesant în pătrunderea parnasianismului la noi. Teoretician, creator de versuri, românești și franceze, în maniera școlii, personalitatea sa are puternice radiațiuni în mediul intelectual al epocii. Grupul înmănuncheat de el la „Literatorul", începînd de prin 1880, și care numără pe Mircea Demetriade, Cezar Iuliu Săvescu, Al. Obedenaru, George Orleanu, Gabriel Donna, Al. Petroff, C. Cantilli și alții, profesează, pe linia unui nou eliadism, o amplificare a resurselor noastre poetice în contact cu modelele franceze contemporane [5]. Macedonski, evocînd acei ani de căutare și efervescență, a definit rolul cenaclurilor, al comitetelor și subcomitetelor, al unor cafenele [6] și al boemei literare bucureștene în crearea unei atmosfere particulare, stimulatoare în vehicularea ideilor și teoriilor literare cele mai noi, în stabilirea unor corespondențe între viața literară pariziană și cea bucureșteană.

Dar, în afară de acest prim grup, legat de „Literatorul" și pe care l-am numi al „succesorilor imediați", evoluția mișcării la noi cunoaște un reviriment în creația originală a unor succesori îndepărtați (Ion Pillat, I. Barbu).

Manifestările parnasiene în prima lor fază stau sub semnul opiniilor estetice și al exemplului creator al lui Macedonski. Parnasianismul re-

---

[4] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană*, București, 1941.
[5] „Forța morală", 1901, nr. 3, p. 3.
[6] Caffé Otteteleșanu, Caffé Kübler, Fialkowsky.

prezintă în ansamblul operei sale o trăsătură caracteristică şi el coexistă adesea cu simbolismul. Astfel, anul 1886, an de manifestări pe plan extern, prin colaborări la organul simbolist belgian „La Wallonie", este deopotrivă martorul unei vii acţiuni militante pentru propagarea stilului de artă parnasian la noi. În prezentarea poemului *Ospăţul lui Pentaur,* Macedonski îşi explicitează ideile artistice : „În mijlocul destrămării ce domneşte în literatura ţării, autorul e dator să mărturisească că severitatea ce-şi impune, cu raport la formă, la limbă şi la fond, ar fi un nonsens dacă dînsul ar putea să facă altfel" [7]. Mai departe, cu ecouri din Leconte de Lisle [8], reclamă întoarcerea spre clasicismul antic ca un mijloc de regenerare a poeziei, „... prin care poezia română e menită să se ridice virilă din leagănul în care copilăreşte.... ". Pendulările între simbolism şi parnasianism ilustrează temperamentul acestui artist contradictoriu, suplu în asocieri neprevăzute, de o mobilă curiozitate, însetat de înnoire. Plenitudinea maturităţii accentuează gustul poetului pentru parnasianism. În 1898 apare la Paris culegerea de versuri franceze *Bronzes.* Stilul parnasian al poeziei sale este subliniat unanim. Pierre Quillard, în „Mercure de France", face un discret elogiu autorului român. Într-un articol retrospectiv, Macedonski se defineşte „un parnasian dintre cei care păstrează regulile parnasiene în modul cel mai sever" [9].

Şi caracterologic poetul are afinităţi cu parnasienii, apropierea făcîndu-se de Leconte de Lisle : acelaşi suflet decepţionat al omului în opoziţie cu rezistenţa mediului social, aceeaşi mizantropie, aceeaşi aspiraţie spre moarte. La fel, şi el este potrivnic lamartinismului ca expresie a unor dureri superficiale şi în numele esteticii durerii condamnă optimismul factice al versurilor lui Alecsandri şi al celor ce scriau în maniera lui.

Macedonski asimilează în profunzime temele parnasiene. În *Ospăţul lui Pentaur,* de pildă, el percepe, cu precizie „parnasiană", spectacolul unei civilizaţii somptuoase, producţie gigantică a lumii egiptene, simţind în acelaşi timp nevoia să-şi însoţească poemul de comentarii şi citate din egiptologii francezi, fuziune exemplară a fanteziei cu ştiinţa.

Poetul nostru este un vizual care plimbă asupra universului obiectiv priviri de estet rafinat. Aşa cum a arătat Tudor Vianu, „influenţa parnasiană ascute darurile vizuale ale poetului şi concentrează în formule lapidare expresia sa" [10]. Versuri ca : „De sidef şi de-aur roşu, sub al cerului azur / Mîndra insulă apare" *(Lewki)* sau : „Vii flamanzi prin aer zboară"' sau din acelaşi *Lewki :* „Toată zarea depărtării e un viu mărgăritar. / Sub stelara adiere a zîmbirilor de sfinge" ... ne arată la ce înaltă capacitate de stilizare a plasticului ajunge poetul.

---

[7] „Revista literară", 1886, martie, p. 177—182.
[8] Prefaţă la *Poèmes antiques* (1852).
[9] „Forţa morală", 1901.
[10] Tudor Vianu, *Studii de literatură română,* Bucureşti, 1965, p. 403.

Scanned with OKEN Scanner

Armonia savantă a versului domină tumultul sensibilității. „Toți ne naștem poeți, dar nu devenim poeți decît aceia care se formează prin studiu", constată el în 1882. Personalitatea sa artistică ar putea fi rezumată în formula prin care Barrès definea geniul lui Leconte de Lisle : „une discipline et une sensibilité". Temele și mijloacele expresive parnasiene, deși remarcabile, așa cum s-a arătat adesea, nu sînt definitorii pentru structura operei lui Macedonski. Ele se integrează într-o unitate originală, care conferă poetului un loc cu totul propriu în lirica românească.

În ceea ce ne privește, cercetarea primului grup de parnasieni ne-a dat prilejul de a desprinde unele aspecte particulare din programatica parnasianismului românesc și aplicările sale.

Modelele parnasiene reprezintă pentru M. Demetriade, Cezar Iuliu Săvescu, Al. Petroff, G. Orleanu și ceilalți amintiți mai sus un popas în calea altor experiențe literare. Naturi poetice diferite, inegale ca talent și aspirații, ei sînt totuși legați prin cultul comun pentru frumos. Frumosul are facultatea de a eleva sufletul celui care îl contemplă și la el se ajunge prin travaliul formei, „prin creațiunea de poeme simetrice și adecuate" [11]. Lectura versurilor lor, din care multe fade, desuete, ne impresionează însă prin intenția obstinată de a situa poezia în imagine și în cuvinte, adică în formă sensibilă și formă verbală totodată. Pentru toți poezia este o conștiință înainte de a fi o creație.

În versurile acestor inovatori modești vibrează marile teme intelectuale ale parnasianismului. Istoria erudită, filologia, documentația religioasă, științele devin substanța poeziei lor. Mircea Demetriade, de pildă, reînvie, în povestea de dragoste a lui *Pygmalion* și a Galatheei, miturile marelui păgînism elin arhaic, atît de familiare lui Leconte de Lisle. Nu ajunge însă la imagini statuare. Intervine elegiacul ca la Sully Prudhomme. În *Nașterea Venerei*, același dăltuiește un Jupiter care, după expresia lui Macedonski, freamătă „de culoare și pasiune" [12] :

„Cu trăsnetul în mînă, cu fruntea încruntată,
Cu ochii vărsînd flăcări, cu nasul aquilin ;
Pe-un tron de iarbă moale, cu rouă însmălțată,
Stă Jupiter, stăpînul Olimpului divin".

Subiectul mitologic îl inspirase și pe Hérédia, care scrisese o *Naștere a Afroditei*, împrumutînd ideea de la Ménard. Aceeași curiozitate vie de emul îl mînă pe poetul nostru spre mărturiile vechilor civilizații orientale. *Mormîntul Nitocrisei* (1884), aduce o nouă interpretare legen-

[11] „Forța morală", 1901, nr. 8, p. 5—6 (citat art. Macedonski).
[12] „Forța morală", 1901, nr. 2, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

dei despre Darius, într-o concluzie moralizatoare ce amintește stilul lui Sully Prudhomme :

„... Lacomul de sînge, a știut doar să omoare
Spre a forma colos de state sub un sceptru sclipitor
Vrînd el, mînă de țărînă, să le fie domnitor".

Stîngăciile versului lui Demetriade sînt totuși evidente.

Cezar Iuliu Săvescu ne face să trăim drama existențială a poetului indian, semilegendarul Walmiki, în mijlocul unei naturi excesive și misterioase. El intuiește cu finețe caracterul metafizic și mistic al personajului. Nota erudită a parnasienilor ispitește și pe Bonifaciu Florescu spre o poezie inspirată de religiile indice *(Manu,* 1885) [13]. Constant Cantilli, salutat de maestru ca „un erou al sufletului și al versului antic", cultivă o poezie intimă, pe linia lui Coppée, izbutind numai arareori să evite uscăciunea prozaică. Alexandru Obedenaru aduce în sonete cu atmosferă egipteană și greacă preclasică, minuție de arheolog. Impresionat de dimensiunile de amfiteatru ale spiritului grec, el nu reușește însă să-și deghizeze sub masca alegoriei tulburările lăuntrice. Poezia sa este mai personală, mai directă decît a parnasienilor. Cezar Iuliu Săvescu își pune întrebări asupra rostului omului :

„Sub lespezi dăltuite în gustul lor sever
Popoare fără nume, pe țărmul celălalt
Au dus stabilitatea figurilor din el".

Aceeași „Ligă literară" adăpostește și versurile lui N. Caragiale-Costachi, pe tema mitologiilor străvechi *(Ciakiamuni).*

Gabriel Donna, astronom diletant, aduce în poezie tema științifică. Dar obiect de poezie aici nu este fenomenul descris, ci emoția pe care ideea o trezește în noi. Familiar cu cerurile înstelate, el posedă facultatea particulară poeților noștri, remarcată de altfel, de a umaniza natura cosmică printr-o secretă, dar senină contemplație *(Nebuloasa din Andromeda, Zei noi)* [14]. Noaptea, steaua se substituie în conștiința sa aspirației latente și permanente, întoarcerii la origine și constituie tema sa predilectă.

La parnasieni, obiectul de artă și contemplarea lui devin subiect poetic. Hérédia scrie sonete inspirate de zeitățile Heladei imortalizate în statui și basoreliefuri, dar și de tablourile unor pictori ai vremii sale (Chassériau, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes). Preocupat mai puțin de reconstituirea operei de artă, cît mai ales de interpretarea, prin mijlocirea ei, a unui peisaj sufletesc, Demetriade pune în poemul *Războiul,* inspirat de tabloul *Războiul oriental* al lui Vereșaghin, mai puțin colorit academic, dar mai multă pasiune. În sonetul *Sfînta Lucia,* el încearcă

[13] „Analele literare", 1885, nr. 2, p. 109.
[14] Al. Dima, *Specificul național al literaturii române,* în *Conceptul de literatură universală și comparată,* București, 1967, p. 195—208.

să descifreze, peste culorile icoanei, drama interioară a personajului zugrăvit („Văzui a ta icoană o clipă şi-nchegai/În minte şi în suflet întreaga ta făptură"), prefigurînd atitudini din *Pictor ignotus* al lui Pillat, dar fără a ajunge la sensibilitatea nuanţată şi la rafinamentul estetic al acestuia din urmă. Un fragment de mozaic de asemenea îl inspiră *(Mozaicul).* Ideea lucrurilor perisabile devine la parnasieni lamentare filozofică asupra uitării în care au căzut lucrurile dispărute. Tema *Mozaicului* apare în *Vitrail* a lui Hérédia şi o găsim formulată de Ménard mai înainte : „Liniştea şi uitarea se întind asupra capodoperelor gîndirii umane ca zăpada pe frunzele uscate" [15]. *Le vase brisé* al lui Sully Prudhomme este imitat de parnasienii noştri, între alţii de R. Rosetti în colecţia *Sincere,* căruia Ascanio îi reproşează accentele prea directe [16].

Deşi ataşat altor orientări literare, Ştefan Petică are unele accente parnasiene. Predilecţia pentru emoţia intelectualizată, pentru imaginea statuară, pentru forma cizelată au fost observate. Îi lipseşte însă coloritul viu al Parnasului ; la el tonurile sînt estompate, uneori fade. Poetul are obsesia coloanelor greceşti, a „templelor larg deschise". Ca şi Sully Prudhomme („Votre tête est de marbre pur / Faite pour le ciel de la Grèce"), poetul nostru aseamănă femeia iubită cu „O fină marmoră într-o seară / De-o tristeţe ideală", „ca o statuă de dreaptă".

George Orleanu acumulează din „lungile călătorii în străinătate, lecturile istorice, preocupările de artă", pasiunea pentru „lucrul rar, momentul preţios, aspectul caracteristic pe care-l vrea sculptat în frescă" [17]. Sully Prudhomme mărturisea că „descripţia poetică constă în a împrumuta viaţă, sensibilitate şi activitate obiectului, a provoca asupra lui pasiunea de simpatie sau de antipatie pe care o simţi de obicei pentru sau contra oamenilor" [18].

În acest sens, parnasienii se îndreaptă în dese cazuri spre universul animalier, cu aceeaşi înţelegere ca şi pentru lumea umană. Sully Prudhomme ridică drama leului-prizonier la proporţii umane, Leconte de Lisle comunică cu fiara şi planta, se pătrunde de mizeria lor, de inerţia sau de seninătatea lor. Tema animalieră este cultivată de poeţii noştri. C. Demetriade umanizează universul animalier. Moartea calului din *Războiul* e de un patetic sobru.

Leul lui Cezar Iuliu Săvescu reproduce cu docilitate maniera lui Leconte de Lisle în zugrăvirea peisajului african, însufleţit de prezenţa animalelor. Imaginile sînt sclipitoare, dar fără insolit, fără straniu secret :

„Atît cît ochii pot cuprinde
În lung şi larg peste ocean,
De mii de ori pe-atît se'ntinde
Pustiul ars saharian".

---

[15] Louis Ménard, *Le Polythéisme hellénique.*
[16] *Literatură şi artă română,* 1896, p. 57 : Cronică.
[17] N. Davidescu, *op. cit.*
[18] Pierre Flottes, *Sully Prudhomme et sa pensée,* Paris, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, *La Polul Nord*, al aceluiași, poem străbătut de fiorul imenselor spații încremenite pe blocuri de gheață, reușește să dea admirabile reprezentări statuare ale urșilor albi care dorm pe labele lor de sidef. Surprinde prin intuiție sigură. Adeseori, în interiorul unui singur vers, el sugerează, în cuvinte energice și bine plasate, o mișcare sau o atitudine.

Temele parnasiene dăinuiesc în creația poeților amintiți chiar atunci cînd ei se orientează în alte direcții. Tema vechii civilizații cartagineze, în *Tanit*, e pentru Demetriade pretext de evaziuni exotice. Duiliu Zamfirescu, pornind din rîndurile parnasienilor, are o viziune tot mai clasicistă, apropiindu-se de Carducci [19].

Poeți de inspirație livrescă, cu prea puține legături cu realitățile mediului românesc, cu un anume paseism, parnasienii noștri cultivă temele școlii franceze. Năzuințele lor programatice depășesc realizările, așa cum se întîmplă deseori în cazul poeților minori. Viziunea lor modestă le interzice proiectarea figurilor în dimensiuni supraomenești și în poze dominatoare. Nu vom putea întîlni astfel aici măreția proporțiilor și tragismul lui Leconte de Lisle. Perspectiva infinitului nu e autentică, e mimată. Ei nu transfigurează realul prin legendă, ci readuc legenda în cadrele realului.

Eforturile lor pentru înnoirea expresiei constituie o etapă rodnică în evoluția artistică a poeziei noastre. După modelul Parnasului francez, grupul de la „Literatorul" cultivă contururile plastice, picturalul, relieful. Exemplul lui Leconte de Lisle a imprimat un cult al stilului, al plenitudinii și forței versului. Această plenitudine se hrănește din rigoare și severitate. Formele prozodice dificile (sonetul, rondelul) sînt cultivate, dar ele trebuie să circumscrie nuanța exactă a gîndirii sau a emoției.

Particularitatea afirmărilor parnasiene la noi se traduce prin nota de intelectualitate. Inspirația programatică este orientată cu precădere spre Leconte de Lisle, doctrinarul mișcării. Fără să ajungă culmile gîndirii poeților francezi, parnasienii români sînt în schimb mai înclinați spre peisajul interior, cu nuanțe elegiace, fapt care îi apropie mai mult de poezia lui Sully Prudhomme, care se bucură și de cele mai multe traduceri la noi.

Cu aceste parțiale constatări, putem conchide că pleiada de poeți care a gravitat în jurul lui Macedonski reprezintă în istoria literaturii noastre și a raporturilor ei internaționale un moment caracteristic, ilustrînd o dată în plus capacitatea asimilatoare a culturii românești.

---

[19] Franco Cardinali, *La poesia di Duiliu Zamfirescu*, 1947.

Scanned with OKEN Scanner

PÉNÉTRATIONS PARNASSIENNES EN ROUMANIE

RÉSUMÉ

Le mouvement parnassien français, bien que plus ou moins contesté aujourd'hui, a le mérite, bien reconnu d'ailleurs, d'avoir remis en valeur, à une époque fatiguée de romantisme, quelques-unes des constantes du classicisme. Et il ne s'agit pas seulement d'un goût nouveau pour l'impersonnalité, la réflexion, la discipline de la forme, car en même temps, par ses thèmes et ses attitudes esthétiques, le Parnasse venait d'ouvrir la voie à une poétique nouvelle, ayant au centre le culte de la beauté pure, beauté que le poète parnassien découvre dans le monde de l'histoire et des civilisation anciennes, dans la contemplation des œuvres d'art. Ses formes d'expression sont descriptives, empruntant ses moyens à la peinture et à la sculpture.

Parmi les grandes valeurs parnassiennes — Leconte de Lisle, Hérédia, Sully Prudhomme, Coppée — seul l'œuvre du premier, le théoricien de l'école, nous offre une concordance parfaite entre la poétique et la poésie.

Les idées et les tendances de la doctrine connaissent partout une remarquable diffusion. Des poètes appartenant à des structures littéraires et à des centres différents ont subi l'influence des maîtres français, influence qui pénètre également en Roumanie.

L'apparition du mouvement parnassien chez nous est généralement liée à la période de crise de notre poésie, au cours des deux dernières décennies du XIXe siècle. L'atmosphère de pessimisme factice entretenue par les épigones éminesciens, ainsi que l'atmosphère idyllique créée par les imitateurs de V. Alecsandri, imposaient un renouvellement de la poésie. C'est ici qu'apparaît le rôle direct et constructif de Macedonski, intermédiaire, original toutefois, et actif dans la pénétration des tendances parnassiennes dans notre littérature. Le groupe réuni par lui, dès 1880, autour de la revue «Literatorul», Mircea Demetriade, Cesar Iuliu Săvescu, Al. Obedenaru, George Orleanu, Gabriel Dona, Al. Petroff, professe un rajeunissement de nos sources poétiques au contact des modèles français contemporains.

Après ce premier groupe de parnassiens, du «Literatorul», le mouvement connaîtra plus tard un renouveau au cours du vingtième siècle avec I. Pillat, I. Barbu.

L'étude des premiers parnassiens permet de dégager certains aspects particuliers de la poétique parnassienne roumaine et de ses applications. De nature poétique très différente, les parnassiens de «Literatorul» se trouvent liés par le culte commun de la beauté. Les grands thèmes intellectuels du Parnasse vibrent dans les vers de ces débutants modestes : l'histoire érudite, la philologie, la documentation religieuse, la mythologie.

C'est ainsi que Gabriel Donna apporte dans la poésie le thème scientifique, encore qu'il s'agisse en l'occurrence moins du phénomène décrit que de l'émotion que l'idée soulève en nous, tandis que pour Demetriade ce sont l'objet d'art et sa contemplation qui deviennent ses sujets d'inspiration. Une peinture de Vere-

Scanned with OKEN Scanner

şaghin lui inspire les vers de *Războiul* (la Guerre) et les vestiges du passé (La Mosaïque) lui offrent l'occasion de certaines considérations d'ordre philosophique sur le côté périssable des choses.

Sans s'élever à la hauteur de leurs modèles l'œuvre des parnassiens roumains représentent néanmoins, par leurs efforts dans le renouvellement de l'expression, une étape féconde dans l'évolution artistique de notre poésie, ne serait-ce, entre autres, que pour le goût de formes prosodiques plus recherchées.

D'inspiration livresque, d'où sa note d'intellectualité, la poésie lyrique parnassienne roumaine manifeste une propension vers le paysage intérieur, vers la nuance élégiaque, se rapprochant de Sully Prudhomme, l'un des parnassiens le plus traduit chez nous à l'époque.

Ces constatations partielles nous mènent à la conclusion que le groupe des poètes gravitant autour de Macedonski représente un moment caractéristique, dans l'histoire de notre littérature et de ses rapports internationaux, et qu'il atteste, une fois de plus, la souplesse de la capacité d'assimilation de la culture roumaine.

ПРОНИКНОВЕНИЕ ПАРНАССИАНСТВА В РУМЫНИЮ

РЕЗЮМЕ

Хотя многое во французском парнассианстве сегодня для нас неприемлемо, его неоспоримая заслуга состоит в том, что в эпоху усталости романтизма он вернулся к классическим ценностям. «Современный Парнас» привил снова вкус к «обезличиванию», размышлению, дисциплине формы, более того, он открыл путь к новой поэтике своими темами и эстетической позицией. В центре этой поэтики находится культ чистой красоты; поэт — парнасец открывает ее в мире истории и древних цивилизаций, в созерцании произведений искусства. Но формы выражения этой красоты у парнасцев описательные, во многом заимствованные у живописи и скульптуры. Идеи и тенденции парнасской школы получили широчайшее распространение. Поэты разного склада и разных направлений на определенных ступенях своего развития видели образец во французских мастерах слова. В сферу влияния парнассианства входит и Румыния.

Обстоятельства проникновения парнассианства в Румынию связаны в целом с моментом кризиса, в котором находилась наша лирика в 80-е годы XIX в. Атмосфера разочарования, поддерживаемая эпигонами Эминеску, и риторической идилличности, созданной подражателями Александри, требовала решительного обновления. В этом смысле непосредственную и конструктивную роль сыграл поэт Македонский, активный и талантливый посредник в деле проникновения парнассианства в Румынию. Выступая как теоретик, он вместе с тем явился автором стихов на румынском и французском языках, созданных в манере названной школы (Bronze, Париж, 1898). Собранная им (начи-

Scanned with OKEN Scanner

ная с 1880 г.) вокруг журнала «Литераторул» группа, в которую входили Мирча Деметриаде, Чезар Юлию Сэвеску, Ал. Одобеску, Джордж Орляну, Габриел Дона, Ал. Петров, К. Кантилли, обогащает ресурсы нашей поэтики в контакте с современными французскими образцами.

Рассмотрение этой первой группы парнасцев позволяет выявить некоторые частные аспекты программы румынского парнассианства и применения ее.

Различных по своему поэтическому складу парнасцев, сгруппировавшихся вокруг журнала «Литераторул», объединяет культ прекрасного. Многие темы французских парнасцев нашли отражение в стихах этих скромных новаторов: история культуры, филология, религиозная документация, мифология, история древних цивилизаций. В статье показано, каким образом в трактовку этих тем наши поэты вносят свои оттенки, ставят свои акценты. Так, Габриел Дона разрабатывает научные темы, но материал поэзии составляет не описание явлений науки, а чувство, которое пробуждает в нас идея. Предмет искусства и его созерцание становятся поэтическим сюжетом у Деметриаде. Картиной Верещагина навеяно стихотворение «Война». А следы прошлого («Мозаика») служат у него же мотивом философских ламентаций о преходящем характере вещей — тоже типично парнассианское отношение к явлениям.

Хотя румынские парнасцы и не поднялись до уровня тех, кого брали за образец, все же их усилия, направленные на обновление выразительных средств, составляют плодотворный этап в художественном развитии нашей поэзии.

Поскольку парнасская поэзия черпает вдохновение в книгах, ее отличительной чертой является интеллектуальность. Румынская парнасская лирика склонна к изображению внутреннего мира, к элегичности, ей ближе всего Сюлли Прюдом, который, кстати сказать, переводился у нас больше всех других парнасцев.

Эти еще далеко неполные наблюдения дают основание заключить, что плеяда поэтов, собравшихся вокруг Македонского, представляет в истории нашей литературы и ее международных связей характерный момент, лишний раз подтверждающий ассимилирующие способности румынской культуры.

Scanned with OKEN Scanner

Aspecte ale răspîndirii literaturii sovietice în România între cele două războaie mondiale

TATIANA NICOLESCU

Răspîndirea literaturii sovietice în țara noastră, aspect important al istoriei relațiilor literare ruso-române din secolul al XX-lea, este un proces care-și află începuturile în perioada ce o numim în mod obișnuit „dintre cele două războaie mondiale". Înscriindu-se pe linia unei tradiții a legăturilor ruso-române, bogat ilustrate în secolul al XIX-lea, îndeosebi în ultimele lui decenii, cunoașterea fenomenului literar sovietic aduce o lărgire a perspectivelor și o nuanță calitativ nouă.

Acest proces, care se va desfășura împletindu-se cu răspîndirea în continuare a literaturii ruse clasice, dar își va avea trăsăturile sale proprii, specifice, nu poate fi, desigur, nici considerat și nici înțeles în toată complexitatea sa, dacă nu ținem seama de condițiile istorice definitorii pentru viața social-politică și pentru mișcarea literară din România, ca și de cele ce au generat, au pus premisele dezvoltării unei literaturi noi, sovietice.

Nașterea și dezvoltarea literaturii sovietice este intrinsec legată de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Anul 1917 a marcat un semn pe răboj nu numai în istoria, în viața social-politică, în structura economică, dar și în mișcarea literară din Rusia. Proletariatul român și-a exprimat simpatia față de revoluție prin manifestații, demonstrații, greve, acțiuni de protest; în cadrul Armatei Roșii au luptat batalioane revoluționare românești. Aerul primenitor al revoluției aduce o mobilizare a spiritelor, trezește din amorțeală pe cei decepționați ca urmare a războiului, ca și pe cei ce se complac în genere într-o stare spirituală amorfă. Revoluția cheamă, îndeamnă la luptă și această chemare mulți o aud, o ascultă.

Într-un articol înflăcărat *Puterea celor mulți*, Gala Galaction scria: „În Rusia autocrată de acum vreo cîțiva ani, proletariatul revoluționar e stăpîn cel puțin pe noua Rusie, și soarta regimului absolutist, orice ar fi să se mai întîmple de azi înainte, a coborît în sicriul istoriei. Puterea celor mulți, atîta vreme ignorată de sine, risipită și neorganizată, a

umplut încă o dată cerul lumii şi ochii noştri cu splendorile fulgerului roşu :

Pe străzile înroşite de flăcări orbitoare
Suiţi pe baricadele de bulgări de granit
Se mişc, batalioanele a plebei proletare
Cu cuşme frigiene şi arme lucitoare
Şi clopotul de-alarmă răsună răguşit.

...O înţelegere nouă prinde să lumineze vastul cîmp de mîine. Un cristalin revărsat de zori se arată după o zi de pîclă şi de măcel...".

Avîntul mişcării revoluţionare duce în 1921 la crearea Partidului Comunist Român, eveniment care va avea un rol hotărîtor în organizarea forţelor de luptă ale proletariatului, în activitatea şi în mobilizarea tuturor elementelor progresiste din ţară.

Experienţa revoluţionară a proletariatului din Rusia este urmărită în anii aceia cu interes şi popularizată de presa progresistă, îndeosebi de cea legată de mişcarea muncitorească. Prin intermediul unor ziare, ca : „Socialismul", „Tineretul socialist", „Foaia tînărului", „Lupta socialistă", cititorii puteau lua cunoştinţă de unele articole sau discursuri ale lui Lenin [1], între altele de discursul rostit la Congresul al III-lea al Comsomolului, de unele scrieri ale lui Lunacearski [2] etc. Atenţia deosebită acordată personalităţii şi activităţii lui V. I. Lenin se vede din numeroase materiale publicate în această presă cu prilejul morţii sale [3].

Ecouri ale frămîntărilor pe care le cunoaşte istoria Rusiei în 1917 pătrund şi în unele opere ale literaturii române din acei ani. Partea a treia a romanului *Strada Lăpuşneanu* (1921) de Mihail Sadoveanu se deschide cu descrierea stării de spirit în care se aflau trupele ruseşti de pe frontul românesc la începutul anului 1917.

Răscolitoare sînt şi paginile în care N. D. Cocea a evocat, în calitate de martor ocular, ceasurile din „noaptea de 25 spre 26 octombrie 1917 în care s-a zămislit victoria lumii noi".

---

[1] De ex. Lenin, *Internaţionala comunistă*, „Tineretul socialist", 1919, 4 noiembrie, p. 2 ; *Lenin vorbeşte tineretului* (fragmente din discursul de la Congresul al III-lea al Comsomolului), „Tineretul socialist", 1921, 15 iunie, p. 2 ; Lenin, *Sîmbetele comuniste*, „Lupta socialistă", 1920, 20 iunie, p. 1 ; Lenin, „Tineretul socialist", 1923, 15 aprilie, p. 1.

[2] A. Lunacearski, *Revoluţia rusă şi tineretul*, „Tineretul socialist", 1919, 1 decembrie, p. 2.

[3] Nu facem decît să citäm cîteva din aceste articole, cele mai interesante : *Lenin a murit*, „Tineretul socialist", 1924, 27 ianuarie, p. 1 ; *Lenin a murit*, „Socialismul", 1924, 27 ianuarie, p. 1 ; *Lenin*, „Muncitorul îmbrăcămintei", Cluj, 1924, 1 februarie, p. 1 ; *Lenin*, „Pravda", Bazargic (în lb. bulgară), 1924, 3 februarie, p. 1 ; *Lenin*, „Muncitorul pielar", Cluj, 1924, 16 februarie, p. 1 ; *Prin moartea lui Lenin*, „Tineretul socialist", 1924, 19 februarie, p. 1 ; *Lenin*, „Munca grafică", 1924, 1 martie p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Cu un talent deosebit al fixării amănuntelor pregnante, N. D. Cocea redă tabloul ședinței sovietelor : „sala mare, plină", în care „oratorii..., cu gesturi înflăcărate și cu glasuri răgușite", proclamau „triumful revoluției" ; „din cinci în cinci minute vești uimitoare, de noi lupte, de noi victorii, ridicau sala în picioare", sala ce „clocotea de strigăte, de vuiet, de ură și răzbunare". Iar ca o încununare a acestui tablou cu semnificație istorică se înscrie portretul viguros al lui Lenin : „un om între două vîrste, scund, chel, îmbrăcat corect, cu un vraf de hîrtii la subțioară", care citi : „fără să-i tresară un mușchi, fără să i se vadă pe față nici una din formidabilele emoții ale zilei... decretele care proclamau pentru întîiași dată în lume egalitatea economică și socială a oamenilor, care luau pămîntul, fără despăgubiri, din mîinile proprietarilor, care socializau industrii, case, averi, totul, fără să lase piatră pe piatră din toate așezămintele trecutului". Iar la sfîrșit, „cînd a venit rîndul ultimului articol, al aceluia care încorona într-o singură frază toată opera de pace și socialism a marii nopți revoluționare, Lenin, aruncînd hîrtiile răvășite, a ridicat și el brațul în aer, a votat și a lăsat să-i cadă palma întinsă, grea, masivă peste toate privilegiile trecute, ca un cuțit de ghilotină".

Ecourile experienței revoluționare a lui Octombrie pot fi urmărite și într-o formă indirectă, într-o serie de opere ale literaturii române apărute după 1920, fie că recunoaștem înrîurirea aceasta în creșterea spiritului protestatar, în accentuarea ascuțișului lor critic (de ex. *Fecior de slugă* de N. D. Cocea), fie în interesul sporit pentru problemele sociale (ca într-o serie de nuvele ale lui Emil Isac, în ciclul *Siluete fugare* de Gala Galaction, publicate în „Tineretul socialist"), fie în dezbaterile acute de idei, în contrapunerile de poziții, în cristalizările de conștiință, în confruntările ideologice și politice, ca cele care au loc în romanul *Întunecare* de Cezar Petrescu, născute din speranța, uneori personală, că după terminarea războiului „ceva din lumea din care au plecat se va schimba", cum spune eroul principal Radu Comșa.

Interesul incontestabil viu manifestat pentru Revoluția din Octombrie în cercurile de intelectuali, scriitori, artiști din România era eterogen în esența sa. Dacă pentru unii acolo în Rusia era „o revărsare de lumină peste mulțimi agitate, o rîvnă, o dibuire nesigură spre încîlcite căi ale viitorului", cum spune Sadoveanu în *Strada Lăpușneanu*, dacă Gala Galaction proclama apropiata sosire a unei lumi noi („Așteptăm cu toți — și cei ce o dorim și cei ce n-o doresc — o lume nouă. Niciodată n-au fost atîtea semne prevestitoare și niciodată muncitorimea universală nu s-a simțit mai aproape ca astăzi de marea sărbătoare" [4]), dacă alții erau mai curînd binevoitori, deși în fond dezorientați și nepregătiți să înțeleagă adevărata semnificație a unui eveniment istoric epocal, erau și destui care nu simțeau altceva decît ură și dușmănie. Acestora

[4] Articolul *O lume nouă*, „Chemarea", 1919, 7 iulie, p. 1.

le răspunde cu vehemență poetul Adrian Maniu: „Doi ani de cînd minciuna are voie să fie știrea oficială asupra bolșevismului. Doi ani de cînd în țara românească boierii și-au înarmat pînă în dinți pe cei cărora le spun că au azi datoria patriotică să-i apere. Doi ani de cînd se ferește, ca de ciumă, de gînduri!“ [5]

Ca o parte intrinsecă a interesului pentru lupta revoluționară a popoarelor sovietice s-a înscris și preocuparea pentru viața literară din Uniunea Sovietică. Unele reviste (ca „Viața românească“ și mai ales „Adevărul literar și artistic“) au adus o contribuție importantă, substanțială, la informarea publicului cititor din România cu privire la unele cercuri și grupări literare, cu privire la unele personalități literare, la dezvoltarea luptei de idei, la politica Partidului Comunist al Uniunii Sovietice în probleme de literaură [6], la desfășurarea vieții culturale în genere [7].

Multora dintre scriitorii noștri cei mai de seamă (Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, Victor Eftimiu, Gala Galaction etc.) le era binecunoscută literatura rusă; ei prețuiau vigoarea realismului, umanismul, desăvîrșirea artistică prin care se făcuseră remarcate romanele lui Tolstoi, Dostoevski, Turgheniev, poeziile lui Pușkin și Lermontov, piesele lui Gogol și Cehov. Cezar Petrescu, subliniind „ingenuitatea și curajul bărbătesc cu care e privită viața de către scriitorii Rusiei, setea... de a găsi alte răspunsuri întrebărilor la care bătrînele civilizații s-au mulțumit cu soluții amăgitoare, convenționale și fragile...“, lansa generației sale acest apel înflăcărat: „Fie ca drumul dibuirilor noastre să treacă pe acolo pe unde au cules atît de pline de sevă roade Tolstoi, Gogol, Dostoevski, Gorki și Andreev“ [8]. Pentru unii dintre scriitorii români fenomenul literar sovietic era o continuare a tradițiilor artei clasice, desigur cu unele elemente înnoitoare, pentru alții însă el apărea ca expresie a unei estetici noi, ca mesager al unor idealuri noi și în primul rînd al idealului socialist.

În lumina acestui nou crez se profilează și îndemnul adresat de poetul Emil Isac confraților săi de a-și sorbi inspirația din „izvorul socialismului, căci aici e viitorul“ [9].

---

[5] Adrian Maniu, *Revoluția blestemată*, „Facla“, 1919, 7 noiembrie, p. 1.

[6] G. M. Ivanov, *Serapioniștii scriitori din revoluție*, „Adevărul literar și artistic“, 1924, 11 mai, p. 5.

[7] Vezi, de pildă, E. Bîkov, *Evoluția și revoluția poeziei rusești* „Societatea de mîine“, 1935, nr. 11—12, p. 176—177; S. Baţjalarski, *Literatura rusă după revoluție*, „România literară“, 1932, 9 aprilie, p. 1; S. Barac, *Prozatorii ruși de azi* „Adevărul literar și artistic“, 1928, 1 noiembrie, p. 7; I. Calimachi, *Aspectele literaturii ruseşti contemporane*, „Vremea“, 1932, 4 decembrie, p. 5; M. Ciobanu, *Literatura rusă după război*, „Gînduri noi“, 1928, nr. 3, p. 1; E. Eftimiu, *Poeții Rusiei Sovietice* „Viața românească“, 1933, nr. 12 bis, p. 16—19; E. Eftimiu, *Simboliștii ruși*, „Viața românească“, 1934, nr. 19—20, p. 25—29; V. Eftimiu, *Teatrul rusesc*, „Adevărul literar și artistic“, 1924, 13—20, ianuarie, p. 8; M. Mancaș, *Literatura rusă de astăzi*, „Viața românească“, 1929, nr. 5—6, p. 288—294.

[8] I. I. Darie (C. Petrescu), *Spre literatura rusă*, „Gîndirea“, 1921, nr. 11, p. 206.

[9] Emil Isac, *Literații și socialismul*, „Socialismul“, 1919, 18 iunie, p. 1.

Nu au lipsit încercările de a contrapune literaturii noi, revoluționare, ca și ideologiei revoluționare, numele lui Merejkovski, Berdiaev, Șestov, de a apela la interpretarea denaturată a operei lui Dostoievski sau Tolstoi, de a face caz de teoria „misticului" și „enigmaticului" suflet slav. Aceste teorii și puncte de vedere aveau trecere și circulație în unele cercuri literare limitate. Dar în mișcarea literară largă, de orientare democrată, printre scriitorii legați de popor se impuneau tot mai puternic creațiile născute sub numele Revoluției din Octombrie.

Printre primii soli ai literaturii sovietice în țara noastră putem numi pe Maxim Gorki și Alexandr Blok. Amîndoi erau cunoscuți cititorilor români încă dinainte de 1917, dar în măsură inegală. Maxim Gorki era o personalitate de incontestabilă notorietate și prestigiu pentru opinia publică din țara noastră, dovadă, între altele, ecoul puternic stîrnit de știrea arestării sale în 1905, care a determinat manifestări de protest organizate din partea cercurilor progresiste [10]. Numele lui Blok, dimpotrivă, începuse să pătrundă în paginile presei românești sporadic, timid.

În anii imediat următori Revoluției din Octombrie cunoașterea operei gorkiene se îmbogățește și se împrospătează prin apariția de noi tălmăciri românești sau prin publicarea în noi versiuni a unor scrieri ce mai fuseseră traduse. Din aceeași perioadă datează și interesantul portret pe care G. Ibrăileanu îl trasează scriitorului proletar, în care vedea o continuare a celei mai pure tradiții literare rusești — „dar în același timp... și un scriitor de o desăvîrșită originalitate". Deși dădea o viziune incompletă asupra operei gorkiene, insistînd îndeosebi asupra temei „vagabonzilor", criticul român intuia foarte just esența acestei creații, cînd sublinia : „În Gorki se întrunesc în chip rar și fericit cele două atitudini față de realitatea umană, atitudinea morală și atitudinea estetică.

Maxim Gorki este un mare artist și, împreună cu Romain Rolland, scriitorul cel mai profund uman dintre contemporani" [11].

Personalitatea lui Blok atrage interesul prin evoluția sa contemporană, prin aspectele creației sale de după 1917. De aceea, de simbolistul Blok abia dacă se pomenește în treacăt, în schimb se discută despre *Cei doisprezece* și *Sciții*, iar autorul lor apare ca unul dintre primii poeți care au dat expresie poetică avîntului revoluționar al poporului lor. Poemul *Sciții* a fost tradus în 1922, deci relativ curînd după apariția sa în limba rusă, *Cei doisprezece* ceva mai tîrziu, în 1926. Dar o analiză amănunțită

---

[10] Vezi numărul special „Jos despotismul", editat de cercul socialist România muncitoare, 1905, 27 ianuarie, în care s-au publicat, alături de traduceri din scrierile lui Gorki, manifeste de solidarizare cu scriitorul și proteste împotriva detenției sale în închisoare. O altă manifestare de simpatie pentru Maxim Gorki a avut loc la Iași, cu prilejul reprezentării în februarie 1905 a piesei *Azilul de noapte*, cînd s-au difuzat manifeste cu conținut revoluționar.

[11] G. Ibrăileanu, *Maxim Gorki*, în vol. *Note și impresii*, Iași, 1920, p. 219—225.

a acestei din urmă creații [12], ca și o sumă de alte articole, recenzii, comentarii apărute în presa românească din primii ani de după Revoluție, au popularizat personalitatea și opera poetului.

Este îndeosebi interesant felul în care este apreciat Blok în presa de stînga. Ziarul „Lupta socialistă" îl prezintă ca „cel mai mare dintre poeții ruși contemporani, unul din magicienii verbului și gîndirii, care, cel mai bine a știut să exprime sensul profund al revoluției" [13]. Ziarul „Socialismul" îl definește ca „unul din poeții mari ai Rusiei, cu renume mondial. El a glorificat revoluția bolșevică în versuri nemuritoare" [14]. O imagine sintetică, dar pătrunzătoare, a semnificației creației lui Al. Blok găsim ceva mai tîrziu în revista progresistă „Ideea universitară" : „E un copil al trecutului, care se străduie să absoarbă în creațiunea sa seva primăvăratică a revoluției" [15]...

Forțele progresiste din țara noastră au desfășurat o acțiune susținută pentru popularizarea cărții sovietice în România. O contribuție importantă a avut-o presa democrată, cu poziții înaintate, publicațiile antifasciste, îndeosebi ziarele și revistele îndrumate de partidul comunist, de exemplu „Bluze albastre", „Era nouă", „Cultura proletară", „Cuvîntul liber", „Clopotul", „Manifest", „Ecoul" etc., precum și unele reviste cu orientare general-democrată („Viața românească", „Adevărul literar și artistic", „Azi"). Merită a fi menționată ca un factor însemnat activitatea publiciștilor și scriitorilor însuflețiți de idealuri înaintate, mulți simpatizînd cu lupta clasei muncitoare sau chiar legați mai profund de ea (Alexandru Sahia, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Pas, Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Geo Bogza etc.). De aceea, în perioada de avînt a luptei proletariatului din țara noastră, după 1930 (aproximativ între 1933—1937), cînd numărul publicațiilor progresiste se înmulțește și difuzarea literaturii ruse clasice și a celei sovietice cunoaște o perioadă de relativă intensificare.

Bineînțeles, în selecția care se făcea putem întrezări ușor pozițiile respectivilor redactori, editori sau traducători. Dacă ziarele „Socialismul" [16] și „Tineretul socialist" publică fragmente din romanul *Mama*, mai ales discursul rostit de Pavel Vlasov în fața instanței de judecată" sau *Grevă la Neapole* [17], dacă în ziarul „Deșteptarea" [18] apare parțial nuvela Lidiei Seifullina *Virineia*, iar „Cultura proletară" traduce nuvela lui Lebedinski

---

[12] Este vorba de „tălmăcirea înțelesului acestei poeme făcută de criticul rus Ivanov Razumnic". Trad. de Dr. I. Duscian. „Adevărul literar și artistic", 1922, 10 septembrie, p. 5. Pentru amănunte, vezi M. Novicov, *Influența literaturii sovietice asupra formării realismului socialist în literatura română*, „Romano slavica", vol. II, p. 163—199.

[13] Victor Sergiu, *Alexandru Blok*, „Lupta socialistă", 1921, 11 septembrie, p. 2.

[14] „Socialismul", 1922, 20 august, p. 2.

[15] T. M., „Cronica literară", *Alexandru Blok*, „Ideea universitară", 1925. 10 decembrie, p. 2.

[16] „Socialismul", 1922, 1 mai, p. 2 ; „Tineretul socialist", 1919, 1 iulie, p. 2.

[17] M. Gorki, *O grevă la Neapole*, „Tineretul socialist", 1921, 23 octombrie, p. 2.

[18] Deșteptarea, 1927, 11 decembrie, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Săptămîna [19], în paginile „Adevărului literar și artistic", ale „Vieții românești", care aveau un profil politic mai puțin accentuat, se acordă loc și unor scrieri fără un ascuțiș politic pregnant, cum ar fi schițele lui Zoscenko sau poeziile lui Esenin.

Totodată, unele creații fundamentale ale literaturii sovietice larg cunoscute, cum ar fi romanul *Așa s-a călit oțelul*, nu au putut apărea de loc.

Articolele publicate în reviste precum „Cuvîntul liber" și „Reporter" [20] au căutat să comunice cititorului român pilda de eroism a lui Pavel Corceaghin, urmînd și o încercare de ilustrare cu un fragment mai puțin „incendiar" din roman [21]. Dar în întregime romanul nu a putut fi tradus înainte de 1944, deși circula în limba rusă încă din primăvara lui 1936 printre deținuții antifasciști de la Doftana, Suceava, Dumbrăveni, Jilava Văcărești, Aiud. Și nu e întîmplător că prima versiune românească a romanului, căreia nu i-a fost dat să vadă lumina tiparului, a fost făcută în 1937 de deținuții antifasciști din închisoarea de la Tg. Ocna [22].

Curba de răspîndire a literaturii sovietice în România în epoca 1917—1944 cunoaște o creștere în perioada de intensificare a luptelor protelariatului, după 1930 și pînă la 1937, după care, odată cu înăsprirea politicii reacționare, ea coboară simțitor. Nu se poate spune că în ansamblul său acest proces de difuzare a literaturii sovietice a cunoscut o mare amploare, așa cum s-a întîmplat cu difuzarea literaturii ruse la noi în țară în perioada 1880—1917. Dar în condițiile politice ale perioadei 1917—1944 din țara noastră putem socoti că ceea ce s-a realizat a fost un lucru important. Și meritul revine, incontestabil, forțelor progresiste, conduse și îndrumate de partidul comunist.

Literatura sovietică atrage interesul cititorilor și al scriitorilor din România, în primul rînd, cum era și firesc, prin trăsăturile ei noi, prin calitatea ei specifică, care o deosebeau de literatura rusă clasică și totodată de literaturile europene contemporane. *Noul scriitor și noua literatură* se intitula sugestiv articolul din ziarul „Socialismul", una dintre primele priviri de sinteză asupra literaturii sovietice apărute în presa noastră. Propunîndu-și să releve trăsăturile esențiale, specifice, ale fenomenului literar sovietic, autorul scria: „e o literatură de acțiune, realistă, dinamică, cu un stil direct, în care aruncă pe planul al doilea motivele vieții subiective, ignorează aproape cu totul «cazurile de conștiință», temă obișnuită la vechiul scriitor rus... Literatura oamenilor noi, care în loc de a visa, s-au pus să trăiască... [23] Aproape că nu există articol scris în anii

---

[19] I. Lebedinski, *Săptămîna*, „Cultura proletară", 1927, nr. 3—7, p. 205.

[20] F. Aderca, *Cum se călește oțelul*, „Cuvîntul liber", 1935, 26 octombrie, p. 3; Idem, *Moartea unui mare și curajos scriitor. Viața eroică a lui Nikolai Ostrovski*, „Reporter", 1937, 9 ianuarie, p. 8.

[21] *Un an de la moartea lui N. Ovstrovski, Cum s-a călit oțelul*, „Reporter", 1937, 26 decembrie, p. 2.

[22] Vezi art. ns. *Ecoul romanului „Așa s-a călit oțelul"*, în România, în *Studii de literatură universală*, vol. III, 1961.

[23] Victor Sergiu, *Noul scriitor și noua literatură*, „Socialismul", 1923, 1 aprilie, p. 2.

aceia în presa noastră care să nu releve într-un fel sau altul esența nouă a literaturii sovietice, deosebită profund de alte literaturi : „Revoluția rusă care a zguduit continentele de toate culorile a răsturnat valorile convenționale. În același timp, din adîncul popoarelor clocotitoare naște o nouă concepție, o nouă morală și artă“ [24], scria revista „Ideea universitară“. „Era nouă“ sublinia și ea, la cîțiva ani distanță, deci pe baza unui material literar mai abundent : „Consecința unei revoluții ce a modificat toate forțele activității umane, literatura sovietică de azi prezintă numeroase caractere de totală împrospătare a temelor și procedeelor. Ea prezintă o viața tumultuoasă, plină, întregă, laturile unei lumi cu totul transformate“ [25].

Solicită atenție crezul nou al scriitorilor din Uniunea Sovietică, asupra căruia vor insista în repetate rînduri publiciștii noștri (Al. Sahia, St. Roll, Silvian Iosifescu etc.). Se impune caracterul larg-democratic al noii literaturi („Nu se caută coborîrea nivelului artei la mase, ci ridicarea maselor către artă, fie ea cea mai absurdă. Ceea ce în lumea capitalistă e o artă de cenaclu, artă cu porțile închise, ermetică și rezervată numai pentru puțini aleși, a devenit în Uniunea Sovietică artă pentru mase“) [26]. Se comentează favorabil înaltele idealuri sociale și politice care o însuflețesc, vigoarea ei realistă („actualele romane sovietice poartă sigiliul sănătății, vigorii, energiei de muncă, aspectelor colective... un epic puternic, nestăvilit, prin care trece un suflu de viață reală, nefalsificată“ [27]).

Atenția principală a presei și a criticilor se îndreaptă în acești ani pe de o parte spre Gorki, pe de alta spre scriitorii tineri, noi, care ilustrau din plin dezvoltarea fenomenului literar sovietic. Un ecou deosebit au avut intervențiile lui Gorki în apărarea păcii, activitatea sa de militant antifascist. Gorki este prezentat ca un scriitor cu un rol și un prestigiu deosebit („Scriitorul trebuie să-și pună în față marile probleme sociale, să devină un adevărat luptător pentru realizarea celor mai avansate idealuri ale umanității. Viața lui Gorki a fost cea mai strălucită ilustrație a acestei teze“ [28]), opera sa prețuită ca o piatră de temelie în dezvoltarea unei literaturi noi, pe un plan mai larg, european („Gorki nici nu mai este o mărire a literaturii ruse sau sovietice propriu-zis, fiind una cel puțin tot atît de mondială și internațională, pe cît de național-rusească și socialistă“ [29]). „Geniul veacului 20 nu poate fi decît proletar, pentru că nu există altă viață măreață și autentică afară de a proletariatului de oriunde... Geniul veacului nostru e Gorki“, declara publicistul Bogdan Amaru, ce-și împru-

---

[24] „Ideea universitară“, 1925, 10 decembrie, p. 2.
[25] *Reîntoarcerea la epic*, „Era nouă“, 1936, nr. 1, p. 37.
[26] S. Iosifescu, *I. Ehrenburg și sensul literaturii noi*, „Era nouă“, 1937, an. 2, p. 117.
[27] *Art. cit.*, „Era nouă“, 1936, nr. 1, p. 37.
[28] „Cuvîntul liber“, 1936, 27 iunie, p. 3.
[29] *Noua literatură rusă*, „Reporter“, 1937, 7 noiembrie, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

mutase pseudonimul de la scriitorul rus pe care-l admira[30]. Un răsunet puternic a avut moartea lui Gorki în presa românească din acei ani. Revista „Cuvîntul liber" a închinat un număr memoriei scriitorului sovietic, relevînd semnificaţia deosebită a personalităţii şi creaţiei sale. Numeroase articole au apărut cu acest prilej şi în alte periodice („Şantier", „Viaţa românească", „Adevărul literar şi artistic", „Graiul Maramureşului", „Floare de foc" etc.). Printre cei ce au omagiat memoria marelui scriitor sovietic întîlnim numele lui Alexandru Sahia, Ion Pas, Mihail Sevastos etc. Ion Pas scria : „Omagiindu-i memoria ţinem să arătăm doar că opera lui reprezintă un patrimoniu pentru toată muncitorimea, că paginile lui trebuiesc citite şi recitite, căci ele sînt deopotrivă o desfătare pentru suflet şi o comoară de învăţături şi îndemnuri" [31].

În mai mică măsură au fost popularizate în această perioadă romanele lui Gorki scrise în epoca sovietică (*Întreprinderile Artamanov* şi *Viaţa lui Clim Samghin*), poate şi pentru că ele nu erau nemijlocit legate de noua realitate, poate şi pentru că erau greutăţi în informarea asupra lor. Accentul cade în primul plan pe Gorki „prevestitorul furtunii".

Alături de Gorki se bucură de atenţie pleiada tinerilor scriitori sovietici, care cîntau şi zugrăveau realităţile noi, socialiste.

Cititorul român începe să se familiarizeze cu numele lui Vladimir Maiakovski, Serghei Esenin, F. Gladkov, Leonid Leonov, Mihail Şolohov, Ilya Ehrenburg, Konstantin Fedin, Alexei Tolstoi, Ilf şi Petrov, Vsevolod Ivanov, Lidia Seifullina, Vera Inber, Marietta Şahighian, A. Neverov. Şi această perspectivă contemporană asupra procesului literar sovietic nu este lipsită de importanţă.

Dacă ar fi să încercăm o trecere în revistă fără pretenţii de exhaustivitate a principalelor tălmăciri din literatura sovietică apărute în România între anii 1917—1944, am realiza un tablou de ansamblu interesant. Primul roman sovietic tradus integral în limba română a fost *Cimentul* de Fedor Gladkov, apărut în 1928 în tălmăcirea lui Ion Pas. În 1928 se publică sub titlul *Nuvele din Rusia nouă* şi un mic volumaş de nuvele ale lui Şolohov. În 1930 apare *Hoţul* de Leonid Leonov şi *Transvaal* de C. Fedin. Culegerea *zece prozatori sovietici* editată în acelaşi an de Camil Baltazar, înmănunchea schiţe şi nuvele semnate de Boris Pilniak, Alexandru Neverov, Mihail Slonimski, Marietta Şahighian, Vera Inber etc. Interes au stîrnit *Costea Reabţev şcolar sovietic* de N. Ogrev (1931) şi *12 scaune* de Ilf şi Petrov (1938). Se reiau în aceşti ani o serie din tălmăcirile mai vechi din opera lui Gorki : *Copilăria mea* (1933), *Grevă la Neapole* (1936), *Konovalov* (1925), *Macar Ciudra* [32], *Spovedanie* (1926) etc. Curiozitatea unui anume public era vizată prin traducerea *Stradelei cîinilor* de Gumilevski (1934) şi a *Dragostei libere* de Pantelimon Romanov (1936). Destul de multe tălmăciri au fost publicate şi în periodice, mai

[30] Bogdan Amaru, *Artiştii proletari*, „Umanitatea", 1934, 14 septembrie, p. 1.
[31] „Şantier", 1936, 1 iulie.
[32] În 1928, în traducerea lui Zaharia Stancu.

ales cînd e vorba de poezie [33]. Astfel creaţia lui Maiakovski a fost popularizată de revistele legate de mişcarea muncitorească (fragmente din poemul *150 000 000* a apărut în „Bluze albastre", în 1932, *Al treisprezecelea apostol* în „Şantier", în 1935, o serie de poezii lirice *Cîteva cuvinte despre mine*, *Amiază caldă* etc., precum şi fragmente din poemul *Război şi pace* au apărut în „Cuvîntul liber", multe din ele în tălmăcirea lui Emilian Bukov). Prin intermediul tălmăcirilor publicate iniţial în presă (cele ale lui Zaharia Stancu în „Duminica Universului" şi „Azi" în 1931—1932 mai ales, cele ale lui George Lesnea în „Viaţa românească" şi „Adevărul literar şi artistic" între 1932 şi 1939), pentru a fi apoi tipărite în volume (traducerile lui Zaharia Stancu în 1934, cele ale lui George Lesnea în 1937), a luat cunoştinţă publicul românesc de prezenţa lui Esenin.

După cum vedem, în circulaţia literaturii sovietice în ţara noastră între anii 1917—1944 locul preponderent a revenit prozei şi poeziei. Din dramaturgia sovietică s-a tradus şi s-a prezentat numai comedia lui V. Kataev *Cvadratura cercului* — lucru explicabil probabil prin puterea de mobilizare, de înrîurire deosebită pe care o are teatrul. Am mai putea aminti (deşi nu ilustrează de fapt literatura de după revoluţie) spectacolele ce au reluat piesa lui Gorki *Azilul de noapte* (în stagiunea 1921—1922 la Teatrul Naţional din Iaşi şi Cluj, în 1931—1932 la Teatrul Naţional din Bucureşti şi Iaşi, în 1939 la teatrul Companiei Bulandra, spectacol alterat de unele ingerinţe ale politicii oficiale, care au determinat o atenuare sensibilă a spiritului protestatar al piesei [34]).

Locul preponderent pe care-l ocupă proza corespunde însuşi procesului de dezvoltare a literaturii sovietice, ce se desfăşoară sub semnul „reîntoarcerii la epic", „un epic puternic, nestăvilit, prin care trece un

---

[33] Spaţiul nu ne îngăduie să dăm lista completă a acestora. Multe din ele au apărut în „Adevărul literar şi artistic" (nuvele de Zoscenko, Pavlenko, Alexei Tolstoi, I. Ehrenburg, I. Oleşa) în „Flacăra", „Şantier", „Cuvîntul liber" etc. „Cultura proletară" publică *Săptămîna* de Lebedinski (1937), „Frontul evenimentelor culturale şi sociale", *Bătrîna* de Lidia Seifullina (1932) şi *10 cai putere* de Ilya Ehrenburg (1933), schiţe de Babel (1933); „Front", publicaţie maghiară, un fragment din *Trenul blindat 14—69"* de Vsevolod Ivanov (1934). E interesantă imaginea pe care ne-o oferă sub acest aspect al traducerilor din literatura rusă o publicaţie săptămînală progresistă „Deşteptarea", simpatizînd cu idealurile proletariatului; între anii 1927—1931, apariţia fiind neregulată, aici găsim: traducerea unui fragment din *Matvei Kojeniakin* de Gorki, din *Virineia* de Lidia Seifullina, din *Săptămîna* lui I. Lebedinski, din *Istoria porumbarului meu* de I. Babel, din *Căile dragostei* de A. Kolontai, din *Tovărăşia pîrliţilor* de E. Panferov, o serie de ştiri despre Gorki, Iuri Oleşa, despre desfăşurarea vieţii literare din Rusia etc.

[34] În cronica dramatică publicată cu acest prilej, Mihail Sebastian scria: *Azilul de noapte* este o piesă revoluţionară, din care teatrul a făcut un spectacol confortabil... nici măcar n-a fost nevoie să se opereze tăieturi în text, să se atenueze anumite replici prea amare... Roluri, descrieri, interpretare, regie — iată ce devine în teatru o operă de violenţa *Azilului*. Astfel îmblînzită, ea poate rămîne fără supărare în repertoriul permanent al tuturor scenelor „din lume" („Viaţa românească", 1939, nr. 1, p. 140—141).

Scanned with OKEN Scanner

suflu de viaţă reală, nefalsificată", cum scria „Era nouă" [35]. Iar revista „Reporter" sublinia că dacă ar fi să căutăm „tendinţa aceea durabilă, permanentă, care rămîne vizibil dominantă de la început şi trebuie să desemneze viitorul unei literaturi, această tendinţă în literatura sovietică este fără îndoială năzuinţa către marea epopee realistă, către acea formă literară care, deasupra rezolvărilor şi schiţărilor de detaliu, tinde la exprimarea întregului, a ţării şi epocii". Şi adaugă : „este interesant că această mare literatură, această rîvnă spre monumentalitate începe şi se confirmă pînă azi cu cea mai incontestabilă putere în operele lui... M. Şolohov" [36].

În rîndul prozatorilor sovietici tineri un interes deosebit a fost manifestat faţă de Ilya Ehrenburg. Se publică interviuri cu prilejul trecerii sale prin ţara noastră [37], se tipăresc unele schiţe ale sale (*Dragostea e furtună* [38], *Pipa micului comunard* [39]), cîteva reportaje din Spania [40] şi mai ales apar numeroase articole, cronici, prezentări ale cărţilor sale.

Prin referiri la proza lui se aduc în dezbatere probleme esenţiale, centrale pentru dezvoltarea noii literaturi, se analizează trăsăturile ei specifice, tipologia nouă, care toate trezesc un deosebit interes în rîndurile publiciştilor şi criticilor noştri literari progresişti. Într-un articol cu titlu sugestiv *Ilya Ehrenburg şi sensul literaturii noi* [41], Silvian Iosifescu aducea în discuţie problema cu caracter general şi incontestabilă importanţă a democratismului literaturii sovietice, a orientării ei ideologice înaintate. Romanele lui Ehrenburg *Şi a fost ziua a doua*, şi *Pe nerăsuflate* au prilejuit dezbaterii vii în legătură cu tema muncii în literatură, şi mai ales cu eroul de tip nou, omul cu energie şi entuziasm nestăvilit, omul de acţiune, de făurire şi luptă. Suprema lecţie a Komsomolului a început cu efortul radical al transfigurării terestre a lumii noi. Generaţia lor nu e de poeţi, de trubaduri, de romantici gînditori. E o armată de temerari demiurgi, o armată de agronomi, de mecanici... Socialismul, disciplina colectivităţii, elanul lor, e cea mai absolută religie : nu una de meditaţie... ci de vitală realizare [42]. Discuţia se purta mai ales cu intenţia de a atrage atenţia asupra viziunii noi a scriitorilor, oamenilor de artă sovietici, care îşi caută sursele de inspiraţie în realitatea cotidiană : „Intelectualul nostru mic burghez nu-şi dă seama că un progres tehnic poate conferi tot atîta satisfacţie interioară ca şi descoperirea unui papyrus egiptean..., intelectualul nostru crede că munca în fabrică... ucide introspecţia şi că, într-un cuvînt, viaţa

---

[35] „Era nouă", 1936, nr. 1, p. 37.
[36] *Noua literatură rusă*, „Reporter", 1937, 7 noiembrie, p. 1.
[37] *Convorbire cu Ilya Ehrenburg la Oradea* „Cuvîntul liber", 1934, 24 martie, p. 8.
[38] În 1929, Ed. Adevărul.
[39] În 1930, Ed. Adevărul.
[40] „Adevărul literar şi artistic", 1933, 23 aprilie, p. 5, şi 1936, 10 noiembrie, p. 5. „Reporter", 1937, 27 iunie ; vezi, de asemenea, despre Ilya Ehrenburg, P. Zarifopol, în Viaţa românească, 1930, 1—3, p. 42—46, şi 1931, nr. 4, p. 99—101.
[41] Era nouă" 1936, nr. 2, p. 117.
[42] „Cuvîntul liber", 1936, 8 august, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

ziditorilor Rusiei de azi nu poate furniza subiecte literaturii. Ehrenburg a cunoscut însă munca îndîrjită, elanul creator al udarnicilor republicii, şi-a dat seama cît omenesc se ascunde acolo şi, urmărind meandrele vieţii, ne-a dat în felul acesta *Pe nerăsuflate*, romanul învingătorilor primului plan cincinal" [43].

Cunoaşterea poeziei sovietice s-a făcut îndeosebi prin intermediul a trei talente cu totul deosebite (Blok, Maiakovski, Esenin). Maiakovski s-a impus mai ales ca poet cetăţean, cîntăreţ al idealurilor revoluţionare şi al edificării socialismului. „Pentru epoca noastră, Vladimir Maiakovski vine ca un Victor Hugo, mai concentrat, mai pregnant, mai elucidat faţă de caracterul istoric al acestui ev. Pentru care, generaţiile de azi din Rusia şi cele tinere de peste tot, ce-şi identifică în poeziile lui tendinţele şi aspiraţiile lor, îl revendică, îl iubesc, şi-l ştiu pe de rost [44].

Deosebit de interesant şi într-un fel excepţional pentru anii aceia a fost destinul răsunător al poeziei lui Esenin. Şi nu este vorba numai de răspîndirea largă a versurilor sale (fenomen, cum se ştie, mai rar întîlnit cînd e vorba de tălmăciri de poezie) către care şi-au îndreptat privirile numeroşi scriitori şi traducători români (Zaharia Stancu, Lucian Blaga, George Lesnea, Ion Buzdugan etc.). Nici numai de numeroasele articole ce i-au fost consacrate de critici şi scriitori de seamă (George Călinescu, Şerban Cioculescu, Ionel Teodoreanu, Demostene Botez, Izabela Sadoveanu, Al. Voitin etc.). Este vorba de o infiltraţie mai profundă, consemnată de critica vremii, în însăşi viaţa literară din România, cu răsfrîngeri în operele unora dintre poeţii români din acei ani. Relevînd „puternicul ecou pe care-l are mesajul marelui poet rus asupra sensibilităţii noastre", Şerban Cioculescu scria : „Aşadar influenţa eseniniană nu este o modă literară, ca alte înrîuriri străine, ci un ferment viu, care dospeşte creşteri interioare, încadrabile în cultura noastră naţională" [45] — şi numea pe unii tineri poeţi români care au suferit „seducţia lui Esenin" (N. Crevedia, Virgil Carianopol). George Călinescu lărgea sfera, stabilind filiaţii cu O. Goga, Aron Cotruş şi chiar cu Mihail Sadoveanu [46]. Despre afinităţile unor poeţi români din tînăra generaţie a acelor ani cu poezia lui Esenin vorbea şi Mihai Beniuc : „Poemele lui ne dau fiori de autentică plăcere la recunoaşterea în ele, prin asemănare, a propriei noastre vieţi româneşti. Şi dintre noi au părăsit mulţi vatra părintească şi ţara, iar dacă n-au ştiut să-şi exprime atît de duios dorul ca Esenin, cu atît mai profund îl retrăiesc versurile sale" [47].

---

[43] „Cuvîntul liber", 1935, 21 aprilie, p. 3.

[44] Ştefan Roll (Gh. Dinu), „Era nouă", 1936, apr.. *apud* Geo Şerban, *Gorki, Maiakovski, Ehrenburg şi... primele lor mesaje la noi*, „Viaţa Românească", 1956, nr. 10, p. 168.

[45] *Serghei Esenin şi lirica noastră tînără*, în vol. *Aspecte lirice contemporane*, Bucureşti, 1942, p. 156—175.

[46] „Adevărul literar şi artistic", 1937, 28 martie, p. 6.

[47] *Pagini literare*, 1934, nr. 2, p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

Tălmăcirile atît de sensibile, de iscusite ale lui Zaharia Stancu, care au reuşit să redea cu adevărat „un Esenin în românește și nu un Esenin românizat", cum spunea Şerban Cioculescu, ca și cele fidele și mai numeroase ale lui George Lesnea, au fost mesageri excelenți ai talentului unic, aparte, al poetului sovietic și au slujit din plin impunerii sale pentru totdeauna în sufletul cititorilor români.

ASPECTS DE LA DIFFUSION DE LA LITTÉRATURE SOVIÉTIQUE EN ROUMANIE ENTRE LES DEUX GUERRES

RÉSUMÉ

L'intérêt pour la littérature soviétique s'est manifesté en Roumanie premièrement comme suite de l'intérêt plus ancien pour la littérature russe classique, et après en tant que prolongement de l'écho suscité par la Grande Révolution Socialiste d'Octobre. Nombre d'écrivains, comme Gala Galaction, N. D. Cocea, Adrian Maniu, Emil Isac, etc. se sont engagés dans cette vaste action de défense du premier État des ouvriers et des paysans. La presse, y compris la presse littéraire, publie des informations concernant le déroulement des événements en Russie, ainsi que des traductions des articles de Lénine, de Lounatchrski et d'autres dirigeants soviétiques. Pour ce qui est de la littérature proprement dite, durant les premières années après 1917, c'est aux écrivains M. Gorki et A. Blok l'on accorde le plus d'attention. Mais bientôt, vers la fin de décennie 1920—1930, les écrivains roumains commencent à se familiariser aussi avec d'autres noms.

D'autre part, les traductions et la popularisation de ces écrivains est entravée par l'attitude hostile des représentants du régime bourgeois-agrarien, qui s'opposaient à toute propagation du socialisme. Toutefois, grâce à l'effort des intellectuels progressistes, groupés autour des publications guidés par le Parti Communiste Roumain («La culture prolétarienne», «La Parole libre», «Blouses bleues», «L'ère nounouvelle», «Le Reporter») ou bien autour d'autres publications démocratiques («La Vie Roumaine», «La vérité littéraire et artistique», «Aujourd'hui») la traduction des œuvres de la littérature soviétique, ainsi que l'information des lecteurs sur la vie littéraire en U.R.S.S., acquièrent une certaine ampleur, malgré le caractère contradictoire de certaines prises de position.

Voilà pourquoi ce n'est pas le volume des traductions et l'énumération des titres qui comptent, mais la manière dont le contact avec la littérature russe a stimulé et provoqué des débats littéraires des plus intéressants. C'est dans ces débats qu'ont été analysés le rôle de Gorki comme «père» de la littérature «prolétarienne» et «socialiste» ainsi que ses impétueuses interventions pour la défense de la culture contre le fascisme, tandis que Maiacovski était surtout présenté comme un révolutionnaire de la forme et du contenu poétique et comme un messager d'un monde nouveau. Mais c'est la poésie d'Essénine qui a laissé lim-

Scanned with OKEN Scanner

pression la plus forte, et cela non seulement par l'intermédiaire des traductions de L. Blaga, Z. Stancu et G. Lesnea, mais par son contact direct, souligné par de nombreux critiques, avec l'évolution même de la poésie roumaine.

АСПЕКТЫ РАСПРОСТРАНЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РУМЫНИИ В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

РЕЗЮМЕ

Интерес к советской литературе в Румынии явился в первую очередь продолжением традиционного интереса к русской классике и вместе с тем результатом отклика, вызванного Великой Октябрьской социалистической революцией. В широкое движение по защите первого в мире рабоче-крестьянского государства включился целый ряд румынских писателей: Гала Галактион, Н. Д. Коча, Адриан Маниу, Эмиль Исак и др. В печати, в том числе и литературной, появляются сообщения о развитии событий в России, публикуются переводы статей В. И. Ленина, А. В. Луначарского и других деятелей Советского государства. Что касается собственно литературы, то в первые годы после Октября в центре внимания находились Максим Горький и А. Блок. Но вскоре, к концу 20-х годов румынские читатели начинают знакомиться и с другими именами: Владимир Маяковский, Сергей Есенин, Ф. Гладков, Леонид Леонов, Михаил Шолохов, Илья Эренбург, Константин Федин, Алексей Толстой, Ильф и Петров, Всеволод Иванов, Лидия Сейфуллина, Вера Инбер, Мариэтта Шагинян, А. Неверов, Н. Островский и др. Деятельность по переводам и популяризации встречала враждебное противодействие буржуазно-помещичьих властей, стремящихся воспрепятствовать распространению правды о стране социализма. Все же, особенно благодаря усилиям прогрессивной интеллигенции, группировавшейся вокруг руководимых Румынской коммунистической партией органов («Культура Пролетарэ», «Кувынтул либер» («Вольное слово»), «Блузе албастре» («Синие блузы»), «Эра Ноуэ» («Новая эра»), «Репортер» и др.), а также вокруг демократических изданий «Вьяца Ромыняскэ» («Румынская жизнь»), «Адевэрул литерар ши артистик» («Литературно-художественная правда»), «Азь» («Сегодня»), перевод новых произведений советских авторов, а тем более информация о литературной жизни в СССР, приобретают более широкий размах, несмотря на противоречивый характер некоторых позиций и оценок. Поэтому интересен не столько объем переводов и перечисление названий, сколько освещение того, как контакт с советской литературой стимулировал литературные дискуссии, с чрезвычайно интересными комментариями. Так, в связи с Горьким обсуждался вопрос о его роли «отца» «пролетарской» и «социалистической» литературы, а также его страстные выступления в защиту культуры от фашизма. Маяковский был представлен прежде всего как революционер по форме и содержанию, как не укладывающийся ни в какие рамки выразитель нового мира. Однако самый большой след оставила поэзия Есенина и не только благодаря переводам Лучиана Благи, Захарии Станку и Джордже Лесни, но и благодаря контакту, в который вступила с ним румынская поэзия, что было отмечено многими критиками.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga și mitul modern al poeziei

EUGEN TODORAN

Apărută îndată după primul război mondial, într-o provincie cu un orizont mai puțin luminat pînă atunci de reflexele spiritului modern al literaturii europene, poezia lui L. Blaga a izbucnit în peisajul literar românesc ca lava unui vulcan nebănuit, stîrnind entuziasta admirație a celor ce, o dată cu întregirea țării, așteptau și o lărgire a orizontului spiritual al poporului nostru. În schimb, ea a stîrnit nedumerirea altora, care încercau să o explice prin raportarea la mișcarea literară europeană. Încă din anul apariției *Poemelor luminii*, C. Gerota scria despre autorul volumului, în „Sburătorul" din 1919, nr. 12 : „Un poet simbolist în Ardeal e un lucru neașteptat. Îl știam cu o structură sufletească mai sobră, mai virilă, mai robustă. Simbolismul e fructul prea copt al poeziei, ce cade de pe creangă. Pe frații ardeleni îi știam la maturitatea cugetării. Simbolismul e ruperea echilibrului sufletesc în poezie, o accentuare prea dîrză a inteligenței în detrimentul simțirii și voinții. Pe ardeleni îi știam oameni cu neclintit echilibru sufletesc, sănătos, fecund". Cu alte cuvinte, nu numai că L. Blaga, considerat ca poet simbolist, nu putea reprezenta Ardealul, dar nici nu putea fi el cel sortit pentru a ridica poezia noastră la rangul poeziei universale, prin noutatea imaginilor și adîncimea cugetării. În parte, îndoiala rămînea întemeiată, dacă ținem seama că poetul, format în mediul culturii germane, n-a cunoscut simbolismul direct prin literatura română, în care astfel mai greu urma să se integreze pe drumul deschis de A. Macedonski, prin contactul cu mișcarea poetică franceză.

Este însă incontestabil că în poezia lui L. Blaga se recunosc încă de la început unele trăsături ale simbolismului, în primul rînd libertatea de construcție a versului, cît și sensurile mai profunde ale imaginii, întemeiate pe virtuțile poetice ale simbolului, opuse discursivității și ordinii logice. Spre sfîrșitul secolului trecut, simbolismul era înțeles ca o pătrundere a subiectivului în obiectiv, poezia fiind, cum Saint-Pol-Roux o definea, „arta perfectă, în care, printr-o vecinătate stranie, aproape pare a se spiritualiza materia și a se materializa ideea" [1]. L. Blaga apărea, în primele versuri, cu deosebire reflexiv în imaginile sale, forma fiind

---

[1] *Apud.* G. Lote, *La Poétique du Symbolisme*, „Revue des Cours et Conférences", 1934, nr. 10.

pentru el, ca și pentru simboliști, o cușcă prea mică pentru leii abstracțiunii poetice [2], de unde și rezervele față de posibilitatea lui de a reînnoi poezia română, cu motivarea că gîndirea rece nu face substanța adevăratei poezii. Simbolismul lui L. Blaga îi părea astfel lui E. Lovinescu că se circumscrie într-o arie valorică destul de limitată, simplificatoare a modernismului : „Reducerea la senzație a emoției e unul din caracterele poeziei moderne ; la nimeni însă nu e atît de vizibil și nu se poate studia mai lesne ca la L. Blaga... Cele mai multe din poeziile lui se pot reduce la scheme extrem de simple : o comparație, din care unul din termeni e din lumea fizică, iar celălalt, de obicei, din viața interioară", ca în exemplul : „După cum lumina lunii mărește misterul lumii, tot așa eu cu lumina minții mele sporesc taina lumii, nu o dezvelesc" *(Eu nu strivesc corola de minuni a lumii)*. Și concluzia : „Valoarea imaginii în proza poetică este neîndoioasă. Semnificativ pentru opera lui Blaga nu este însă întrebuințarea ei ca un element util, ci ca un scop în sine. Cele mai multe din poemele lui nu sînt decît imagini cizelate și prețios încadrate ; în loc de a le insera într-o complexă alcătuire poetică, Blaga le desprinde și le prezintă separat ; sclipirile lor nu pot însă înlocui flacăra absentă. Opera lui Blaga pare astfel o cale lactee de pulbere poetică, fără a constitui o poezie organică" [3].

Aprecierea aceasta a rămas valabilă multă vreme în literatura noastră, datorită autorității criticului, deși ea nu era întemeiată ca definire a specificului poeziei blagiene, chiar de la apariția primului volum de versuri. Este surprinzător cum un critic ca E. Lovinescu, atît de receptiv la fenomenul modern al poeziei, considera că nota caracteristică a epocii noastre, într-un proces firesc al artei moderne, este „insuficiența lirică", datorită „intelectualizării" emoției. Foarte adevărat este că un mare merit al simbolismului e „de a fi operat fuziunea subiectivului în obiectiv, de a fi creat alături de noi o lume de simboluri însuflețite numai de acțiunea noastră sufletească" [4], dar greu este de admis cum, plecînd de aici, modernismul poeziei lui Blaga s-ar reduce la procedeul obiectivării sentimentelor, nu prin simboluri, ci printr-o descompunere a complexității lor în formele elementare ale senzațiilor, care nu mai pot comunica adevărate emoții. Aceasta pentru că, oricît am reduce imaginile poeziei blagiene la schemele extrem de simple ale comparației, intelectualizarea emoției nu duce expresia poetică pînă la „insuficiența lirică", dacă ținem seama că poezia simbolistă captează „esența" analogiilor implicate în virtuțile poetice ale simbolului.

„Intelectualizarea" emoției în poezia modernă nu înseamnă tendința intelectuală spre abstracție, spre ideile generale care constituie obiectul filozofiei, ci gust artistic pentru unitatea profundă a lucrurilor,

---

[2] *Ibidem.*
[3] E. Lovinescu, *Critice*, VII, p. 15—25.
[4] *Ibidem*, p. 17.

într-un univers ţesut din simboluri, pentru o realitate privită în perspectiva ei, proiectată pe un fundal arhitectonic construit, în care figurile nu apar ca într-o scenă a realităţii, ci într-o schemă a spiritului, ordonatoare a realităţii pentru revelarea unităţii ei profunde.

Deşi L. Blaga nu îşi precizase o poetică simbolistă, nici în poezie, şi nici în cugetările asupra artei, în *Poemele luminii* este vizibilă cheia artei noi, în sensul în care Baudelaire o oferea succesorilor săi, în baza ideii „corespondenţelor" dintre lucruri, pentru exprimarea simbolică a unităţii universului : „În muzică, precum în pictură şi chiar în cuvîntul scris, care este totodată cea mai pozitivă dintre arte, va fi totdeauna o lacună completată prin imaginaţia auditorului", lacună pe care tot el o numea „aspiraţia spre infinit". Imaginea din primele versuri ale *Poemelor luminii*, dacă ar fi să o luăm ca o „ars poetica", această idee o exprimă : „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii..., dar eu, eu cu lumina mea sporesc a lumii taină", corespunzînd întrebării formulată şi în *Pietre pentru templul meu* : „Este ceva mai plin de înţeles — ca ne-nţelesul ?". La această întrebare, poetic pusă, răspunsul poetic deschide realităţii un fundal nesfîrşit pentru imaginaţie, inaccesibil cunoaşterii raţionale. O anumită „iraţionalitate" este implicată în orice comparaţie poetică, nelimitată de raporturile reale dintre lucruri, deosebită de comparaţia strict raţională, de aceea imaginea indicată, înainte de a fi dovada unui agnosticism filozofic, prin simbolul „luminii de lună", care măreşte „misterul" lumii în „corespondenţele" infinite dintre lucruri, exprimă o anumită „iraţionalitate", poetic valabilă, implicată în orice reprezentare poetică a realităţii.

Realitatea „ascunsă" a lucrurilor, „neînţelesul" generalizat prin „universala analogie" ca „mister" al existenţei, suscită întrebări fără răspuns pentru cunoaşterea raţională, pentru că imaginea poetică nu este o „abstractizare" teoretică, ci o „simbolizare", bazată deci pe o comparaţie „iraţională", care scoate realitatea imediată din limitele fiinţei sale, pentru a o privi în perspectiva ei infinită, ca unitate profundă, refăcută din fragmentarea impresiilor senzoriale, prin obiectivizarea sentimentului într-un simbol corespunzător aspiraţiilor poeţilor moderni spre înlocuirea concretului, a accidentalului, cu esenţialul, cu întregul. Comparată în poezia lui L. Blaga cu „lumina lunii", care nu micşorează, ci, tremurătoare, măreşte şi mai tare taina nopţii, unitatea ascunsă a lumii, „neînţelesul", este un fel de „trans-imanenţă", exprimată poetic ca o „penumbră", care dă lucrurilor cufundate în întuneric adevărata lor lumină.

Ideea fundamentală a poeziei lui L. Blaga este, cum de la început se exprima, în mare măsură acordată cu simbolismul, definit de Baudelaire, ca „intimitate, spiritualitate, culoare, aspiraţie spre infinit". Ea nu se reduce totuşi la formula poetică a simbolismului, de vreme ce şi „corespondenţele" lui Baudelaire au avut ca etapă premergătoare, arta poetică romantică, la rîndul ei bazată pe doctrina mistică a lui Svedenborg, laicizată de romantici prin reluarea ideii că „toate lucrurile naturale, spirituale

Scanned with OKEN Scanner

și divine, sînt în concordanță între ele și cu cuvintele, imaginile, semnele pe care le exprimă“ [5]. Dar în acest caz și poezia lui Blaga poate fi aprofundată în implicațiile ei romantice, ca formă de cunoaștere a absolutului, putîndu-se reconstitui din ea evoluția spiritului modern al poeziei europene.

Pornind de la Kant, care limita cunoașterea realității obiective a lumii „în sine“, transcendent existentă, la formele subiective ale unei „conștiințe transcendentale“, poeții romantici s-au întîlnit cu filozofii, în literatura germană Hölderlin cu Schelling și Hegel, Schelling cu Novalis, Schlegel și Tieck, toți „discipoli“ ai lui Novalis în interpretarea legendei despre zeița din templul de la Sais, cum poetul singur explica „misterul“ : „Tot vizibilul aderă la invizibil, tot audibilul la inaudibil, tot sensibilul la suprasensibil, și fără îndoială, tot aceea ce poate fi gîndit aderă de asemenea la ceea ce nu poate fi gîndit“. În numele romanticilor putea deci să spună Hölderlin că „un zeu este omul cînd visează, un cerșetor cînd meditează“.

Ideea se va menține și după romantici, la simboliști, pentru care imaginația ia cunoștință de funcțiunea sa demiurgică într-un contact al omului cu iraționalul, un absolut închipuit ca un fel de esență platoniciană a universului. Pentru Baudelaire misiunea poetului era de a deschide o fereastră spre lumea spirituală în care se prelungește natura, permițînd eului să scape din limitele sale și să crească la infinit ; pentru Mallarmé, datoria poetului și jocul literar prin excelență erau explicarea orphică a Pămîntului ; pentru Rimbaud, poetul trebuia să fie un vizionar. În umbra simboliștilor, a lui Rimbaud mai ales, se conturează ceea ce unii au numit „mitul modern al poeziei“, o modalitate poetică de o anumită „structură mitică“. Despre mit ca model al artei a vorbit K. Marx, constatînd că arta și eposul grec continuă să ne producă o desfătare artistică, deși mitologia a fost nu numai arsenalul, ci și fundamentul artei grecești [6]. În literatura modernă mitul se păstrează în arsenalul artei, dar într-un fel care ține nu de fundamentul artei, ci de „structura“ ei. Într-un studiu despre poezia contemporană, Marcel Raymond susține că în primele decenii ale secolului nostru, cînd știința a ajuns conștientă de caracterul său antropomorfic, iar filozofia, cel puțin în Franța, s-a definit ca o știință, o dată cu dezvoltarea civilizației, care încerca să introducă în spirit legile riguroase dominante în fizică, misiunea poetului era de a pătrunde în inima naturii lucrurilor, printr-o colorare a ideilor clare ale gîndirii în formele unei mitologii complexe, ca încercare a unei puteri misterioase de a pătrunde dincolo de gîndirea conștientă și chiar de formele superioare ale vieții afective [7]. Deci „mitul

---

[5] J. Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique*, Paris, 1964, p. 582.

[6] Vezi K. Marx. *Contribuții la critica economiei politice*, ed. a 2-a, București, Edit. politică, 1960, p. 256.

[7] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Ed. Corrêa 1933, 397.

Scanned with OKEN Scanner

modern" al poeziei este imaginarea unei „realităţi mai reale" a existenţei, prin descoperirea, mai întîi, a unui „nonsens original"" al lumii, ca urmare a pătrunderii spontane, dincolo de gîndirea conştientă, a esenţei lucrurilor pentru ca, o dată deschis abisul prin revolta împotriva evidenţelor să rămînă numai aşteptarea sau pregătirea închiderii, a „momentului excepţional cînd toate forţele vieţii polarizîndu-se în jurul unui focar unic, nimic în lume nu va exista în afară de strălucirea sa luminoasă" [8].

Termenul de „modernism", introdus în literatură de fraţii Goncourt, iniţial denumea o interpretare „mai liberă" a dogmelor bisericeşti, în tratarea temelor religioase, ceea ce înseamnă că de modernism putem vorbi de cînd poezia a ajuns în conflict cu dogma. Faptul e comentat într-un studiu al lui M. Dard despre „mitul modern al poeziei"", deşi insuficient explicat istoric : „Înainte de Descartes, Providenţa divină era manifestată în fiecare linie a istoriei universale, de care literatura laică nu se ocupa, nici să o dovedească, nici să o descrie. Miracolul creştin era proscris din poezie, cînd nu era destul de veşted pentru a deveni un ornament literar. Religia nu era în artă, ci în dogme. Cartezianismul izbutise să acopere pe Dumnezeu cu tăcere, iar cînd filozofia secolului al XVIII-lea a dărîmat fundamentele revelaţiei, dogma fiind respinsă, spiritul religios a evadat din ea pentru a intra în artă, fără ca biserica să mai poată controla izbucnirea mistică a laicilor, într-o revărsare a iraţionalului, care va culmina în romantism prin ideea că poezia este „realul absolut". Astfel, „lumea nefiind doar reprezentarea mea, ci reprezentarea mea fiind, ea însăşi, lumea, cunoaşterea lumii va lua formele din care arta îşi trage substanţa : imaginaţia, fantezia, visul, mitul" [9].

În societatea capitalistă, ca urmare a neîncrederii omului modern în realitatea obiectivă a existenţei sale şi a nostalgiei după o „vîrstă de aur" niciodată depăşită, o resurecţie a mitului a apărut în literatura europeană la începutul secolului nostru, prin tendinţa de a „stiliza" viaţa în poezie, de a o valida ca „totalitate" în forma simbolului, după o anumită structură a existenţei reflectată în gîndire.

În literatura română mitul a fost adaptat, în spirit romantic, de poeţii curentului istoric naţional în încercări de epopei naţionale, culminante în proiectul „mitului românesc" al lui Eminescu, transformîndu-se într-un „stil" poetic, concordant cu „mitul modern al poeziei", în opera lui L. Blaga. Înclinaţia spre mit, în spiritul modern al poeziei, o definea el prin tendinţa de simplificare a complexului variat şi difuz al realităţii : „Cu toată diferenţierea sufletului modern şi cu toată orientarea spre abstract a omului de cultură, gîndirea mitică mai izbucneşte din cînd în cînd cu nealterată spontaneitate, dacă nu prea des în genii filozofice sau ştiinţifice, atunci destul de des în poeţi de rasă, care încă nu

---

[8] M. Raymond, *op. cit.*, p. 397.
[9] M. Dard, *Mitul modern al poeziei*, „Revista Fundaţiilor", 1946, nr. 2.

Scanned with OKEN Scanner

și-au ridicat urechea de pe coșnița plină de surprize a naturii. Un poet pus față în față cu puterile lumii și ale vieții (dacă nu vrea să-și desmintă menirea creatoare) nu poate să gîndească decît mitic“ [10].

În interpretarea poetului „a gîndi mitic“ nu înseamnă nici „a gîndi“ propriu-zis și nici „a crea mituri“, căci gîndirea nu se avîntă pînă la abstracțiunea pură, iar mitul nu se realizează pînă la „personificare“, ceea ce face ca abstracțiunile să circumscrie un fel de puteri impersonale, de entități, denumite mitic, neînzestrate însă cu psihofiziologia unor organisme originare, ci linear reduse la o unică virtute, reprezentînd „experiențe adînci, adeseori divinatorii, care în loc să se subțieze în abstracțiuni, se îngroașă în chip de vedenii lăuntrice“ [11].

Este aceasta și trăsătura fundamentală a operei lui L. Blaga, provenind nu atît din simbolismul francez, cît din expresionismul german, din tendința spre „absolut“, moștenită din romantismul german al secolului trecut, într-o nouă structură poetică. Pornirea spre esențial în poezia lui întreține mitul ca structură poetică, într-o întîlnire a elementului imaginativ cu cel abstract în ceea ce el numea „gîndirea mitică“.

Pentru L. Blaga, ca și pentru romantici, caracteristica mitului este imaginea-sinteză, pe care o găsim și în știință, cu deosebirea că în gîndirea mitică imaginea absoarbe abstracțiunea aproape pînă la nerecunoaștere, iar în gîndirea științifică abstracțiunea înghite imaginea. Dar, pe de altă parte, dacă în interpretarea romanticilor era vorba de o „mitologie a poeziei moderne“, în interpretarea lui L. Blaga poezia se salvează, în fața generalizărilor științei, într-o altă formă, ca „mit modern al poeziei“, prin proiectarea subiectului într-o realitate absolută, al cărei nonsens original, contradictoriu pentru cunoașterea rațională, se „revelează“ treptat ca „neînțeles“ al existenței, izvor al „problematicului“ în poezia expresionistă.

Expresionismul, atingînd astfel un punct culminant al mitului poeziei moderne, este și în poezia lui L. Blaga semnul „noului stil“, în a cărui tendință el înțelegea creația umană ca semn al unei mutații ontologice, poezia revelînd ceea ce metafizica refuză cunoașterii, în orizontul „misterului“, în care omul există prin conștiința poziției lui singulare în univers. Mitul este astfel o formă de împăcare a poeziei cu metafizica, în opera lui L. Blaga. O împăcare care nu înseamnă o suprapunere a lor. Poezia nu este metafizică, dar dacă filozofia, ca interpretare rațională, transformă mitul în poezie, poezia mitului include și ea o anumită filozofie, în așa fel că în chip necesar, după cum poezia își extrage filozofia ei din faptul că mitologia este în gîndirea folclorică o primă metafizică, metafizica la rîndul ei este înțeleasă în evoluția gîndirii raționale ca o mitologie secundară, ca poezie [12].

Dacă ar fi să definim poezia lui L. Blaga în comparație cu a poeților epocii lui, ca mit al poeziei moderne, am putea-o considera mai

[10] L. Blaga, *Daimonion*, p. 9.
[11] *Ibidem*, p. 77.
[12] G. Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1963, p. 244.

întîi ca o revărsare a religiosului în formele artei, specifică „noului stil", în care imaginația mitică prelungește faptele realității pentru a le da semnificația unor transcenderi în orizontul „misterului", în încercările cunoașterii de a cuprinde absolutul, conceput ca existență unică. „Marele Anonim" nu este decît „ideea" absolutului, concepută în formele gîndirii mitice ca o „ființă impersonală", ca o „esențializare" a cosmosului într-un „centru" al lui, în care „totul" există. Spiritul religios, evadat din dogmă, a intrat în poezie, pentru înțelegerea lumii ca „totalitate" în imaginile-sinteze proprii gîndirii mitice în care, după părerea poetului, abstracțiunea și mitul se întîlnesc. Dar spiritul religios, revărsat în poezia lui L. Blaga, nu mai are în el nimic dogmatic, poetul fiind foarte „modern" în tratarea temelor religioase, cum singur mărturisea, ca adept al unui „spiritualism liber", hrănit adînc din „duhul eresului", „din acel duh care împrumută atîta nebănuită și uluitoare spontaneitate geniului popular" [13].

În filozofia lui L. Blaga, cu adînci izvoare poetice, pe lîngă denumirea poetică a absolutului prin Marele Anonim, apar și alte denumiri cu vădite semnificații mitice, analoge cu „apollinicul" și „dionysiacul" lui Nietzsche sau „faustescul" lui Spengler. Principale sînt, ca simboluri ale cunoașterii, „lucifericul", pentru a denumi o cunoaștere în cadrul căreia „necunoscutul" are sensul de „ascuns", într-o încercare veșnic repetată și niciodată încheiată de relevare a misterului „centralizat" în Marele Anonim; în opoziție cu „lucifericul" este „paradisiacul", care denumește cunoașterea ale cărei îndoieli și nedumeriri se risipesc prin înaintarea în ținutul necunoscutului într-un contact strîns cu „obiectul" [14]. Dacă în teoria cunoașterii a lui L. Blaga principiul fundamental este principiul inconvertibilității iraționalului, trebuie să observăm că este posibilă o anumită convertibilitate a obiectului ultim al cunoașterii individuate, despre el putîndu-se vorbi mitic, ca despre un adevăr care, cenzurînd transcendența prin disimulare, sporește efortul spre revelația misterului pe altă cale decît cea rațională: „Cunoașterea mitică e un organ de revelații disimulatoare prin excelență. În această calitate ea constituie încă o elocventă ilustrare a cenzurii transcendente. A cenzurii transcendente, prin care Marele Anonim ne îngăduie să surprindem misterele existențiale, sau disimulat, sau de loc, sau ca „mistere" [15].

Cunoașterea cenzurată, dar nelimitată în efortul omului de a-și revela misterul existenței lasă fără răspuns întrebările asupra naturii Marelui Anonim: „E Marele Anonim, așa cum se manifestă el în această determinare antinomică a cunoașterii individuate, pură divinitate, o ființă demonică, sau ceva intermediar? Ne găsim aici în delta unei revărsări în ultimele noianuri ale problematicului — pe care braț vom naviga?

---

[13] Răspuns lui N. Crainic la *Elogiul lui O. Goga*, p. 25—26.
[14] *Trilogia cunoașterii*, p. 211.
[15] L. Blaga, *Censura transcendentă*, în *Trilogia cunoașterii*, p. 348.

Scanned with OKEN Scanner

Ne suprindem gîndul șovăind într-o zonă, care nu e de cuprins decît ca mister, căruia îi putem da cel mult relieful ce i se cuvine, dar care depășește putințele logice ale înțelegerii" [16].

Din aceste întrebări se naște metafora revelatoare, de structură mitică, în poezia lui L. Blaga. Marele Anonim, așa cum se manifestă el ca obiect al cunoașterii, nu este atît o „pură" divinitate cît o ființă „demonică", așa cum înțelegea și Goethe „demonicul", o ipostaziere a forței creatoare a omului, sub înfățișarea unei potențe cosmice, care dă cunoașterii sensul *creației* : „Dacă nu ne mint toate indiciile, destinul nostru e împletit într-un sistem în care creația e permanent posibilă, și în care valorile spirituale au în consecință o irecuzabilă orientare creatoare. Dacă nu ne înșală toate semnele, sistemul existențial în care ne găsim, prin restricțiile cu care ne supune, și prin drumurile pe care ne îndreaptă, ne constrînge autoritar și patern, la o slujbă demiurgică, pe care o îndeplinim după indicațiile înscrise în anatomia duhului nostru, indiferent că o știm sau nu o știm" [17]. Metafora acestei slujbe demiurgice o împrumutăm din comentariul filozofului asupra „demonicului" la Goethe : „Nu e un gînd solar care să lumineze precis. Are mai mult ceva din farmecul, care transfigurează totul, al luminei selenare. Și pe urmă demonicul nu-și arată toate fețele, întocmai ca luna care mai are un obraz pe care niciodată nu-l vedem" [18].

Nu este aceasta și ideea din prima poezie a lui L. Blaga ? „Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină... întocmai cum cu razele ei albe luna mărește și mai tare taina nopții... și tot ce-i neînțeles se schimbă-n neînțelesuri și mai mari sub ochii mei". Ideea se va recunoaște în întreaga lui operă, ca încifrare simbolică în imaginea poetică, dominată de gîndirea mitică : „Demonicul", ca forță a creației, își arată pe rînd fețele, într-un univers închis pentru cunoașterea abstractă, rațională, dar veșnic deschis pentru creația poetică.

În sensul temerii lui Goethe, în convorbirile cu Eckermann, că poeții s-au îndepărtat prea mult de natură, L. Blaga spunea că „artiștii uită cu desăvîrșire natura, creează forme sintetice, redau în materie ritmică esențialul vieții, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor despuiate de tot ce este întîmplător" [19].

Este tocmai ceea ce se aplică și operei literare a scriitorului, poezie sau teatru, în viziunea „noului stil" al expresionismului, ca mit modern al poeziei. Căci imaginea lui poetică, prin structura ei mitică, nu urmărește conturul accidental al naturii, ci sîmburele vieții, conceput ca o simplificare viguroasă și monumentală, ca o substanțializare a existenței, într-o structură unică și impersonală, imanentă universului.

---

[16] *Ibidem*, p. 448—449.
[17] *Ibidem*, p. 451—452.
[18] *Daimonion*, p. 80.
[19] L. Blaga, *Știință și creație*, în *Trilogia valorilor*, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

Pornirea spre esențial s-a observat încă din primele versuri ale poetului : „Poezia lui L. Blaga se reazemă mai ales pe o impresie de totalitate. Cele două volume, *Poemele luminii* și *Pașii profetului* înjghebează o atmosferă unitară, și unică la noi, nu atît de misticism, cît de profetism, un fast exterior, cu atitudini stilizate și adînci convingeri despre sine ; nu e deci atît credinciosul care se roagă, cît preotul care oficiează“ [20]. Observația, aparținînd unui poet, este de fapt intuiția structurii mitice a imaginii în poezia lui L. Blaga, confirmată de ulterioare studii privitoare la semnificația transcenderii, bazată pe realitatea ontologică a mitului, ca reactualizare a întregului cosmos prin funcțiunea existențială a ceremonialului, în tradiția folclorică : „Sărbătoarea celebrează bucuria omului și tinerețea lumii, bucuria lumii și tinerețea omului. Realul este împăcat cu posibilul, posibilul este măsura realului. Și amiciția între oameni, amiciția cu lucrurile și ființele nu este ea însăși decît un semn al amiciției zeilor. Sărbătoarea afirmă deci ultimul cuvîntul al cosmosului primitiv, în proclamarea unită a cunoașterii și a ființei. Ea este transcendența în acțiune“ [21]. L. Blaga, ca poet care în acest sens caută esența lucrurilor, într-o revoltă contra aspectelor particulare ale naturii, tinde să reintegreze pe om în demnitatea și spiritualitatea sa, scoțîndu-l din accidental și limitat și întegrîndu-l într-o natură eliberată de formele ei împietrite, privită de el nu ca „natură“, ci ca „fire“, ca și cum ea ar avea un suflet și ar lua parte la drama interioară a omului prin înfățișarea și mișcarea ei. Într-o astfel de viziune poetică, dominată de un lirism cerebral, filozofic, aspectele naturii sînt esențializate prin înfățișarea lor ca abstracțiuni, nu însă în schemele gîndirii logice, ci în ale gîndirii mitice, ca puteri impersonale, denumite mitic, mai ales în primele poezii și piese de teatru : Pămîntul, Cerul, Soarele, Muntele etc. „Simbolismul“ poetului, înțeles ca fuziune între subiectiv și obiectiv, este, în moștenirea literară a idealismului romantic, o „structură mitică“, menținută și în poetica expresioniștilor, cu convingerea multora din poeții epocii că armonia dintre om și natură, proprie timpurilor arhaice, a fost stricată prin progresul științei, care a îndepărtat pe om de Dumnezeu, într-o dramă existențială, recunoscută de poetul nostru în tendințele „noului stil“ al epocii sale : „E tragică soarta timpului nostru : ne trebuie o religie, dar nu găsim nicăieri un Dumnezeu pentru ea“ [22].

Dacă poezia simbolistă a fost o „vrăjitorie evocatoare“, o „alchimie a cuvîntului“, cum o definea Baudelaire, substanța poetică topind într-o profundă unitate inteligența și sensibilitatea, expresionismul a mers mai departe, dînd imaginației o funcție demiurgică, printr-un sistem al corespondențelor cu semnificație ontologică, într-o pornire spre esențial, care presupune un focar unic al existenței, simțit de sensibilitatea poe-

[20] N. Davidescu, *Poezia lui L. Blaga*, „Flacăra“, 1922, nr. 1.
[21] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 75.
[22] L.Blaga, *Filozofia stilului*, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

tului nu după raporturile logice dintre lucruri, ci după esența lor, în așa fel că o altă lume se creează prin imitația modelului absolut. „Imaginile moderne nu trimit de la un lucru la altul sau de la o ființă la alta ci mai degrabă ele îndepărtează spiritul de ceea ce o ființă sau un lucru are prea fix și prea simplu, creînd în jurul lor, ca un ecou al nedeciziei, un fel de vibrație care a devenit însăși esența artei și a poeziei" [23]. Prezentarea poetului în literatura europeană în acest sens s-a făcut mai întîi : „... Orice poezie de Blaga se situează la granița transcendentului și a sensibilului. Vedem pe poet... contemplînd din înălțimea unei culmi cele două versante care se cufundă, unul în lumea empirică a culorilor și a volumelor, altul în abisul deschis al lucrurilor inefabile. Această conștiință de a aparține... la două lumi diferite împrumută metaforelor lui Blaga, încărcate de contopirea celor două lumi în unitatea mitului, un sens intens și turburător [24].

L. Blaga, prin această tendință de a suspecta *realul*, după prima afirmare a poeziei sale, putea fi trecut printre suprarealiști, dacă, așa cum s-a spus, „suprarealismul, în sens larg, reprezintă cea mai recentă tentativă a romantismului de a rupe cu *lucrurile care sînt* și a le substitui *altele*, în plină activitate, în plină geneză, ale căror contururi mișcătoare se înscriu în filigran pe fondul ființei" [25]. Trecut printre reprezentanții „anarhismului poetic", prin noutatea viziunii și a tehnicii versului, L. Blaga a fost comparat cu poeții celor două generații moderniste, simboliști și expresioniști : G. Apollinaire, Fr. Carco, J. Cocteau, G. Benn Th. Däubler, Al. Ehrenstein, W. Hasenclever, G. Hym, Ernst Lisauer, Aug. Stamm, G. Trakl, F. T. Marinetti, iar de la noi N. Davidescu, A. Maniu, G. Bacovia..., așadar integrat în generația în care, prin șocul produs de marele război, s-a orientat spre aspectele întunecoase, spre misterul lumii, al divinității, al sufletului [26]. Întrebat despre adeziunea lui la poezia modernă, în special la cea germană, poetul a recunoscut legătura cu expresioniștii germani, dar nu ca exclusivă : „Dacă ar fi să-mi caut simpatiile printre poeții germani contemporani, aș aminti pe G. Trakl, Werfel, Th. Däubler, Reiner Maria Rilke, față de care mă apropie același ritm contemporan, spărgînd granițele vechilor formule de artă către alte orizonturi. Tot așa de bine aș putea fi alături de literatura franceză nouă. Modernismul nu e un fenomen local, ci e o caracteristică a epocii noastre, a ritmului contemporan de viață. În acest concert fiecare poet aduce ceva original" [27].

În poezia lui L. Blaga se realizează o sinteză a spiritului modern, la începutul secolului al XX-lea : antinaturalismul și ermetismul lui

---

[23] J. Bousquet, *op. cit.*, p. 587.
[24] B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine*, Paris, 1938, p. 299.
[25] Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 337.
[26] Const. I. Emilian, *Anarhismul poetic*, p. 30.
[27] L. Valerian, *De vorbă cu L. Blaga*, „Viața literară", 1926, nr. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Stefan George, în continuarea simbolismului secolului trecut, cu o pronunţată năzuinţă spre absolut, proprie expresioniştilor, în convingerea lui că adevărata poezie stă în esenţa lucrurilor, exprimabilă într-un vers liber, de o rezonanţă pur interioară, după „ritmul necesar", teoretizat şi aplicat de Arno Holz sau după metrica neregulată a lui J. Cocteau ; naturalismul mitologizant, nu opus expresionismului, ci integrat în el sub forma unei viziuni folclorice străvechi, cu convingerea, teoretizată în studiile folcloriştilor, că simbolul, mitul, imaginea sînt substanţa vieţii spirituale, uneori cu respingerea vieţii citadine contemporane, ca în poezia lui Pierre-Jean Jouve sau R. M. Rilke.

O concluzie se impune deci : prin ideea fundamentală a poeziei lui L. Blaga, metaforic exprimată prin „demonic" pentru denumirea simbolică a mutaţiei ontologice a omului în univers, ea a fost fructul copt în spiritul mitului modern al poeziei, care, dacă îl oprea pe poet să identifice simbolul poetic cu mitul, în schimb, prin semnificaţia poetică a gîndirii mitice, lăsa deschisă o zarişte cosmică pentru intrarea literaturii noastre în orizontul literaturii universale, prin funcţia demiurgică a imaginaţiei poetice. Pulberea poetică a simbolurilor gîndirii mitice s-a strîns, ca o explozie de lumină, într-o cale lactee, drum larg pe bolta culturii româneşti în „noul stil" al epocii. În această formă, prin poezia lui Lucian Blaga s-a manifestat firea sobră, virilă şi robustă a Ardealului, în literatura română, o dată cu lărgirea cerurilor ţării noastre, întratîta că ele aveau nevoie de o strălucire nouă. În acest fel trebuie considerat astăzi L. Blaga ca un „poet al luminii".

LUCIAN BLAGA ET LE MYTHE DE LA POÉSIE

RÉSUMÉ

La poésie de L. Blaga exprime une certaine irrationalité de la réalité, par l'objectivation du sentiment en un symbole qui correspond aux aspirations des poètes modernes à substituer le concret et l'accidental, à l'essentiel et à l'entier. L'inclination vers le mythe, en tant que structure poétique, dans l'œuvre de L. Blaga, se trouve en concordance avec le mythe moderne de la poésie européenne, qui suit d'ailleurs la voie frayée par le romantisme, et continuée par le symbolisme et l'expressionnisme. La rencontre de l'élément imaginatif avec l'élément abstrait dans la «pensée mythique» signifie pour le poète la projection du subjectif dans une réalité abstraite, la poésie révélant ainsi ce que la métaphysique refuse à la connaissance, «le mystère», dans l'horizon duquel l'homme existe par la conscience de sa position solitaire dans l'univers. La création poétique correspond à cette nécessité de la connaissance et c'est ainsi que prend naissance la métaphore révélatrice de «structure mythique» dans la poésie de L. Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

ЛУЧИАН БЛАГА И СОВРЕМЕННЫЙ МИФ ПОЭЗИИ

РЕЗЮМЕ

Поэзия Лучиана Благи выражает своего рода «иррациональность» действительности путем объективизации чувства в символ, соответствующий стремлениям поэтов-модернистов к замене конкретности, случайного—сущностью, целым. Эта тенденция в творчестве Благи проявляется в наклонности к мифу, как к поэтической структуре, в духе мифического построения в европейской поэзии модернистского типа, начатого еще романтизмом, продолженного символизмом и экспрессионизмом.

Встреча образного элемента с абстрактным в «мифологическом мышлении» для поэта означает проекцию субъективного в абстрактную действительность. Таким образом, поэзия обнаруживает то, в чем метафизика отказывает познанию, — «тайну», в плане которой человек осознает свое одиночество во вселенной.

Поэтическое творчество отвечает этой познавательной потребности и в этом смысле рождается суггестивная метафора мифологической структуры в поэзии Благи.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga și expresionismul german

VICTOR IANCU

Încă de la începuturile activității sale literare s-a vorbit despre factura expresionistă a creației poetice a lui Blaga, despre influența pe care poezia sa lirică și dramatică ar suferi-o din partea expresionismului german. Totuși dovezile nu erau eclatante și cei mai mulți dintre comentatorii săi literari de atunci nu indicau cu precizie nici natura influenței, nici căile ei, mulțumindu-se cu formularea unor caracterizări vagi, de ordin general. Uneori interveneau și controverse ; însuși E. Lovinescu părea a surprinde nu numai elemente expresioniste, dar și numeroase momente impresioniste în creația poetică a lui Blaga, cu deosebire în imaginismul atît de îmbelșugat din volumul său de debut — *Poemele luminii*, care s-a bucurat de o primire entuziastă în cercurile literare, fiind salutat ca un dar al unirii celei mari, pe care-l aducea Ardealul dezrobit în noua țară întregită, demonstrînd că „apăsarea îndelungată nutrise o viață bogată și plină, capabilă să rodească din belșug“ [1]. O cronică apărută în „Gîndirea“, încă în perioada ei clujeană, și semnată de Cezar Petrescu, recenzînd *Pașii Profetului*, cel de-al doilea volum de versuri al poetului, considera expresionismul specific doar acestui volum, în timp ce *Poemele luminii*, volumul debutului, s-ar fi găsit — după părerea recenzentului — integral în nota impresionismului.

O cercetare mai atentă ne convinge însă că însuși primul volum de poezii al lui Blaga este scris în spirit expresionist. Fără ca să nominalizeze lucrurile, Tudor Vianu, în articolul său din *Masca timpului* (Biblioteca „Sămănătorului“, Arad, 1926), închinat dramaturgiei lui Blaga *(Teatrul d-lui Lucian Blaga)*, spune deslușit că „Lucian Blaga a înscris în literatura noastră un interesant capitol al influenței nietzscheane. Laolaltă cu o mare parte din tineretul modern al lumii, d-l Lucian Blaga a vibrat cu filozoful din *Nașterea tragediei*, cu poetul care a produs accentele din Ditirambii lui Dionysos și cu noua învățătură profetică a lui Zarathustra, dănțuitorul. Ce se poate desprinde din această influență este acel sentiment frenetic al vieții în care constatăm cu groază și voluptate fragilitatea tiparelor individualității, mai întîi amenințate, îndată apoi resorbite în curentul elibe-

[1] Tudor Vianu, *Lucian Blaga-Poetul*, în *Studii și portrete literare*, Ed. Ramuri, Craiova, 1939, p. 85.

rator al energiei universale. Chiar printre cele dintîi bucăţi care alcătuiesc volumul *Poemele luminii* cititorii întîmpinau strigătul extatic al beţiei dionisiace : «O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat ! Să nu se simtă Dumnezeu în mine, un rob în temniţă — încătuşat. Pămîntule, dă-mi aripi : Săgeată vreau să fiu, să spintec Nemărginirea, să nu mai văd în preajmă decît cer, şi cer sub mine — şi aprins în valuri de lumină să joc, străfulgerat de-avînturi nemaipomenite : ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, să nu cîrtească : „Sînt rob în temniţă" !» [2]. Nietzscheeanismul şi cu deosebire nota dionisiacă, atît de caracteristice de altfel şi poemului său dramatic *Zamolxe* — debutul în teatru al poetului — sînt de esenţă expresionistă.

Dar expresionistă e şi o altă bucată binecunoscută din acest volum, care nu este concepută în spiritul ditirambilor : *Gorunul*. „În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn cum bate ca o inimă un clopot şi-n zvonuri dulci îmi pare că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sînge. Gorunule din margine de codru, de ce mă-nvinge, cu aripi moi atîta pace, cînd zac în umbra ta şi mă dezmierzi cu frunza-ţi jucăuşă ? O, cine ştie ? — Poate că din trunchiul tău îmi vor ciopli nu peste mult sicriul, şi liniştea ce voi gusta-o între scîndurile lui, o simt pe semne de acum : o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet — şi mut ascult cum creşte-n trupul tău sicriul, sicriul meu, cu fiecare clipă care trece, gorunule din margine de codru."

Confuzia credem că se datoreşte informaţiei nu suficient de temeinice pe care o deţineau încă pe atunci la noi criticii literari (bineînţeles nu Tudor Vianu !) şi unii recenzenţi cu privire la mişcarea expresionistă din Germania. Primele relatării competente le va aduce în privinţa aceasta tot Tudor Vianu, plecat la studii la Viena, care publică, sub titlul *Expresionismul*, un artciol substanţial în „Ideea europeană" din 5—12 decembrie 1920 şi pe care-l va reproduce şi în volumul *Fragmente moderne*, apărut la Cultura naţională în 1925. Este, desigur, interesant de remarcat faptul că în acest articol autorul se referă aproape exclusiv la mişcarea expresionistă din artele plastice, citînd doar din reflecţiile teoretice ale unor militanţi expresionişti pe tărîmul literar, ca Herwarth Walden, redactorul revistei „Der Sturm", sau trăgînd concluzii ce vizează şi literatura, ca în aceste rînduri: „Nu trebuie uitat că expresionismul e mai ales o mişcare germană. În vreme ce futurismul şi cubismul, curente înrudite, rămîneau în Italia şi Franţa, într-o periferie de extravaganţă, expresionismul german dobîndi o situaţiune centrală, de unde difuziunea se operează în domeniul tuturor artelor. Astăzi, în Germania, nu numai pictura şi sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinski, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lembruck, Barlach, ş. a. — au devenit expresioniste, dar şi muzica, teatrul şi poezia urmează aceeaşi cale. E o mişcare generoasă şi amplă. Şi desigur una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a tipului" [3].

---

[2] *Masca timpului*, p. 119—120.
[3] *Fragmente moderne*, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Un articol mai sumar și de factură publicistică semnează, în „Gîndirea" tot seria clujeană (anul II, nr. 2, mai 1922), poetul A. Dominic, sub titlul *Germania intelectuală de azi — Expresionismul*, aducînd și oarecare informații literare. Aproape concomitent scrie și Ion Sîn-Giorgiu un studiu despre noua mișcare literară, sub titlul *Expresionismul dramatic*, pe care-l publică în volumul *Cercetări critice*, la Editura „Cultura neamului românesc" a lui N. Iorga, la București, în 1923. De altfel, nu cu deplină îndreptățire, Ion Sîn-Giorgiu, temperament de aventurier, s-a complăcut o bucată de vreme în a se considera „campion al expresionismului" în România. Expresionismul s-a popularizat însă și a cunoscut la noi un moment de celebritate tocmai prin opera poetică și activitatea teoretică a lui Lucian Blaga.

Într-adevăr, marele poet, care, după cum se știe, a fost și un filozof de o puternică originalitate și de o capacitate sistematică rar întîlnită la noi, nu va întîrzia să publice remarcabile studii teoretice despre noul curent literar și artistic, făcîndu-i apologia. Interesant este, fără îndoială, că aceasta se petrecea cînd de fapt expresionismul, în patria sa de baștină, în Germania, își trăia agonia. Începutul acestei mișcări în literatură se poate fixa în jurul anului 1910, iar sfîrșitul lui către 1925. Punctul ei culminant este sfîrșitul primului război mondial. În jurul anului 1920, cînd își atinge apogeul, intră în faza sa de declin. Aceasta o marchează o conferință a lui Wilhelm Worringer, fapt înregistrat și de Georg Lukács, care a închinat mișcării expresioniste un temeinic studiu marxist, *Grösse und Verfall des Expressionismus*, reprodus în volumul *Probleme des Realismus* (Aufbau-Verlag, Berlin, 1955). Anume, Worringer, care nu e numai un remarcabil estetician și istoric de artă, ci a fost și unul dintre teoreticienii și inițiatorii expresionismului literar, anunță într-o conferință, rostită în octombrie 1920, încetarea acestei mișcări, într-o formă care-l face tot pe Georg Lukács s-o caracterizeze drept „discurs funebru". Textul conferinței lui Worringer a apărut în 1921 la München într-o broșură sub titlul *Künstlerische Zeitfragen (Probleme artistice ale timpului)*. Totuși, către 1925, momentul expresionist, deși trecut dincolo de zenit, continuă să domine încă, în parte, mișcarea literară germană. Între anii 1925 și 1930 se produce transformarea lui în ceea ce s-a numit *«Die neue Sachlichkeit»*, un termen destul de greu de redat în românește, putînd fi tradus și *noul realism*, dar, poate, mai bine *noua obiectivitate*, — mișcare care, departe de a însemna o potolire a valului de neliniște adus de expresionism, apăsînd pe latura lui naturalistă și nu pe cea romantică, împinge anarhia literară a vremii pînă la paroxism.

Studiile prin care Lucian Blaga ia atitudine deschisă pentru expresionism sînt două volumașe din tinerețe, *Filozofia stilului*, apărută la Cultura națională în 1924, și *Fețele unui veac*, tipărit la Arad în 1926, în seria Biblioteca „Semănătorului", după ce o parte din cuprinsul lui se publicase în foiletoane sau în coloanele săptămînalului *„Adevărul literar și artistic"*. La acestea se mai adaugă și o serie de alte articole publicate

Inv. 11744

în reviste și în foiletoanele ziarelor, dintre care o parte au fost strînse în volumașul *Ferestre colorate* (Biblioteca „Sămănătorului", Arad, 1926), în care Blaga se ocupă fie de anumite probleme legate de ideologia expresionistă, fie de autori ca Nietzsche, Strindberg sau chiar Rudolf Steiner, a căror operă a fost revendicată de mișcarea expresionistă. *Filozofia stilului* reprezintă totodată și prima expunere mai strînsă anticipînd sistemul filozofic al lui Blaga și constituind fundamentul ideilor sale estetice. Ceea ce este semnificativ e faptul că și aici, în pledoaria pentru expresionism. Blaga nu se sprijină atît pe mișcarea literară respectivă, de o largă arborescență în Germania acelor ani, cît pe considerațiile estetice ale lui Max Deri *(Naturalismus, Idealismus, Expresionismus),* întemeiate exclusiv pe datele artelor plastice, sau pe dezvoltările teoretice ale lui Worringer, cu deosebire din volumul *Abstraktion und Einfühlung,* bazat de asemenea mai mult pe datele furnizate de artele plastice, dar aducînd, fără îndoială, și o doză bună de ideologie artistică, de *Weltanschauung,* — sau pe mărturiile impresionante ale lui Van Gogh, răsfrîngînd o revelatoare experiență artistică. (În paranteză fie amintit, studiul lui Max Deri a apărut într-un volum colectiv, intitulat *Einführung in die Kunst der Gegenwart,* Leipzig, 1922, la care au colaborat printre alții și Max Dessoir, Oskar Walzel, Arnold Schering — acesta din urmă semnînd studiul privitor la expresionismul în muzică — și Alwan Kronacher, prezentînd problemele de regie teatrală ale mișcării expresioniste. În orice caz, Max Dessoir și Oskar Walzel erau cercetători obiectivi și nu adepți ai mișcării.)

Primul contact al lui Blaga cu mișcarea expresionistă se poate preciza din însăși scrierea lui autobiografică *Hronicul și cîntecul vîrstelor,* și a fost consemnat ca atare și în studiul introductiv cu care George Ivașcu însoțește volumul de *Poezii* al lui Lucian Blaga, îngrijit de d-sa (ed. I, 1966 ; ed. a II-a, 1967, Editura pentru literatură). Anume, contactul se produce în împrejurarea primei călătorii a poetului la Viena, în vara anului 1916, în preajma intrării României în război. La ușa de intrare în Biblioteca Universității poetul îl întîlnește pe Ion Clopoțel, cunoscut publicist ardelean, directorul de mai tîrziu al revistei „Societatea de mîine", și el fost elev al liceului Andrei Șaguna din Brașov, cu cîțiva ani mai în vîrstă decît Blaga. Clopoțel, bine informat asupra politicii din capitala fostei monarhii bicefale, îl pune la curent pe poet asupra situației din Austria, informîndu-l și asupra orarului său zilnic. „Știi, — îi spune el — dejunul îl iau la Maximilian-Keller pe Ring, cu vreo cîțiva amici, și ăștia tot români. Unul e student-arhitect, altul e la conservatorul de muzică"... — precizează textul blagian. „Și cum eram în preajma amiezii, ne îndreptarăm spre Maximilian-Keller. Ajunși la Maximilian-Keller, un enorm restaurant la subsol, prin apropierea Operei, am coborît treptele în agreabila răcoare de jos, și-am cuprins o masă. În curînd aveau să sosească și ceilalți doi : studentul-arhitect și studentul-muzician, doi simpatici băiețani, unul țanțoș, celălalt ușurel, amîndoi spilcuiți. Viitorul arhitect aducea niște broșuri-manifeste, de artă modernă. Le scoase din buzu-

nar, plictisit şi sceptic. După vreo cîteva momente am băgat de seamă că aerul, ce şi-l lua studentul, acoperea o dezamăgire, pe care el o avea cu sine însuşi : nu înţelegea manifestele ! În realitate el era foarte intrigat de conţinutul broşurilor pe care se căznea să le descifreze. În cele din urmă studentul-arhitect îşi dete necazul pe faţă, mărturisind că blestematele de manifeste îi sînt inaccesibile, fiind concepute în termeni prea filozofici. «Ia dă-le lui Blaga», zise Clopoţel, şi studentul îmi întinse aşa într-o doară, şi cu un surîs îndoielnic, un manifest. Textul era însoţit şi de ilustraţii din domeniul picturii revoluţionare ce se încerca. Astfel luai întîiul contact cu inovaţiile artei «expresioniste». Pledoariile nu mi se păreau deloc esoterice. Dimpotrivă, le găseam foarte clare, iar textele enunţate aveau pentru mine evidenţa străvezie a unor axiome. Prea puţin convingătoare şi catastrofal alese erau însă, după opinia mea, exemplele destinate să ilustreze tezele : «Astea sînt noile 95 de teze ale lui Luther», glumeam eu. Aveam în faţă desene de Kokoschka, Feininger etc. (Numai încetul cu încetul am reuşit în cursul anilor să-mi revizuiesc gustul faţă de noua pictură.) După dejun m-am mai îndeletnicit cu lămurirea manifestelor, a căror sesizare presupunea într-adevăr o pregătire filozofică. Studentul-arhitect citea acasă multe asemenea produse eseistice, dar se încurca repede, şi atunci, ştiobîlc, cădea la fund. A doua zi el se simţea totdeauna dator să aducă pentru ceasul de exegeză texte, fragmente sau cel puţin aliniate din această eseistică expresionistă, ce-i luau în răspăr priceperea. Muzicianul, cu supleţea lui susţinută mai mult de ureche decît de substanţa cenuşie, lua parte şi el la elucidarea tîlcurilor. Eu continuam să arăt că teoria înduplecă, dar că nu mă împac cu realizările artistice ale expresioniştilor, pe care le socoteam lamentabile dibuiri, dar nu izbînzi“ [4]. Din aceste însemnări, nu lipsite de oarecare maliţiozitate, rezultă că, după însăşi mărturia poetului, primul contact al lui Blaga cu expresionismul a fost de domeniul teoretic şi al artelor plastice, care numai cu timpul îi cîştigară adeziunea. Constatarea aceasta o considerăm importantă tocmai pentru a stabili cu precizie poziţia lui Blaga în cuprinsul expresionismului literar.

Se ştie că termenul de expresionism a fost întîlnit mai întîi în pictură, şi anume, în opoziţie cu impresionismul. Prin expresionism s-a înţeles astfel acel procedeu artistic care nu pleacă de la înregistrarea impresiilor pe care lumea exterioară, concret reală, le imprimă asupra senzaţiilor noastre, ci caută să exprime, fie prin înfăţişarea obiectelor lumii exterioare, fie prin efecte cromatice pure sau stridente, experienţele vieţii interioare, «trăirile» noastre lăuntrice *(Erlebnisse)*. Pentru a le aduce cît mai expresiv la lumina zilei, această orientare artistică deformează în mod voit aspectul realităţii externe, pe care uneori o abordează drept pretext sau ilustrare a vieţii noastre interioare. De aceea s-a spus nu o dată că deosebirea dintre impresionism şi expresionism constă în faptul că, în timp

[4] *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, p. 173—175.

ce impresionismul redă realitatea sau un colţ al naturii cum sînt ele văzute prin prisma sufletului meu, expresionismul înfăţişează propriul nostru suflet, propriul *eu*, printr-un colţ al naturii sau printr-un fragment al realităţii.

Noua orientare au adus-o în pictură Cézanne, Gauguin şi Van Gogh, sau norvegianul Munch, elveţianul Hodler, consideraţi toţi pionieri ai noii arte. Curentul expresionist, sub acest nume, a apărut în Germania se pare mai întîi în 1907, la Dresda, în sînul asociaţiei pictorilor — *Brücke*, alcătuită de către Pechstein, Heckel, E. L. Kärchner, Schmidt Rottluf, Otto Mueller, — la München, în cadrul grupului care purta numele de *Blaue Reiter* cu Franz Marc şi A. Macke. Au aderat la mişcarea aceasta Nolde, Kokoschka — care s-a afirmat apoi şi ca poet —, Feininger, Nohlfs, Paula Modersohn-Becker. Într-un înţeles mai larg au fost considerate ca aparţinînd expresionismului şi adepţii aşa-numitului *constructivism* sau ai *artei absolute* a lui Kandinsky, şi apropiaţi de această mişcare, cubiştii francezi şi futuriştii italieni. Expresionismul s-a pierdut fără îndoală şi în numeroase încercări sau a ajuns uneori la practicarea unei arte groteşti.

Expresionismul este reprezentat şi în sculptură, anume de Lehmbruck, Barlach sau Hoetzer şi Scharff.

Expresionismul în muzică este reprezentat de aşa-numita *muzică atonală*. Un precursor celebru al ei este Igor Stravinsky, rus stabilit de multă vreme în Statele Unite ale Americii.

În arta literară, ca şi în pictură, expresionismul a fost preocupat de zugrăvirea vieţii interioare, a „trăirilor" *(Erlebnisse)* sau a *esenţei* lucrurilor. De aceea a neglijat, ba a depreciat chiar, realitatea exterioară ; a înfăţişat cu predilecţie nu anumite personaje, ci tipuri generale ca Omul, Bărbatul sau Femeia, Tatăl, Fiul etc., implicînd adesea şi problematici psihanalitice. În aceeaşi măsură a vestit apariţia sau formarea unui *Om nou*, al păcii, al frăţiei. Limba poeţilor lirici expresionişti de dinainte de primul război mondial — Heym, Stadler, Trakl — a izbutit, în ciuda stilului lor ghemuit dar viguros în imagini, să producă autentice valori estetice ; după război, cea mai mare parte a expresioniştilor germani s-a recrutat din adepţii cursului politic radical de stînga sau din literaţii marilor metropole.

Socotim că nu este necesar să reamintim că expresionismul a rămas mai ales un curent literar german, un curent care s-a născut şi s-a desfăşurat în cuprinsul literaturii germane, dar care, prin amploarea pe care a luat-o la un moment dat şi prin ecoul pe care l-a stîrnit, a dobîndit o semnificaţie universală.

Ca direcţie stilistică dominantă în primul pătrar al secolului nostru, expresionismul este determinat de opera tîrzie a lui Strindberg, Dostoievski, Verhaeren, Wedekind şi, întrucîtva, şi de simboliştii francezi, deşi ajunge la forme de manifestare în multe privinţe opuse lor.

Apărut ca un protest împotriva formelor convenţionale ale naturalismului şi chiar impresionismului — cu cel din urmă totuşi pe alocuri se

Scanned with OKEN Scanner

înrudește —, expresionismul vrea să construiască idealul omului nou (de pildă G. Kaiser în *Die Bürger von Calais*). Expresionismul, numit adesea în limba germană *Ausdruckskunst*, spre deosebire de impresionism *(Eindruckskunst)*, vrea să domine criza spirituală devenită tot mai clară încă în preajma primului război mondial, iar după război să dea expresie groazei create de evenimentul înfiorător al marelui măcel care a cutremurat întreaga lume prin amploarea pe care a luat-o și complicațiile morale pe care le-a provocat. Astfel, expresionismul literar creează o artă animată de un nou ethos, care se socotește în stare să lumineze întunericul provocat de grozăviile sinistre ale războiului, să reformeze societatea, asigurînd omenirii un viitor mai fericit, să concretizeze sentimentele omului la sursele lor originare și să reveleze o imagine internă a lumii, mai profundă și mai autentică. Unul din teoreticienii acestui curent literar, Kasimir Edschmid *(Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, 1921), spune că „faptele au semnificație numai în măsura în care ajută ca mîna artistului, străpungîndu-le, să prindă ceea ce află în spatele lor". Expresionismul, punînd mai presus trăirea lăuntrică de faptele vieții exterioare, poeții expresioniști doresc să fie vestitori și profeți. Este de natura expresionismului o anumită însuflețire, o gradare a afectelor pînă la patos, beția spirituală, extazul creator de *«lirica strigătului»*, ceea ce duce la expresii spărgătoare de forme normale gramaticale, sintactice, estetice și de logica limbii, generînd o limbă nouă, expresivă prin excelență, un stil încărcat cu o covîrșitoare potență a expresivității.

Totuși, în ciuda trăsăturilor amintite, îndeobște valabile, expresionismul literar, mișcarea aceasta n-a fost unitară. Se pot distinge în sînul ei mai ales două orientări : una procedînd dinlăuntru în afară, puternic afectivă și mînată de funcțiuni iraționale, care refuză gîndirea politică, și alta, dimpotrivă, adoptînd, ca o autentică mișcare de avangardă, o linie politică radicală militantă, a angajamentului, pătrunsă de o vie preocupare de ordin social, afirmată cu deosebire după terminarea războiului. Prima are drept organ al ei revista „Der Sturm", care apare între anii 1910 și 1931, fiind mai strîns legată de problemele pur artistice, deși redactorul ei, Herwardt Walden, va emigra în 1931 în Uniunea Sovietică. Publicația periodică a orientării opuse se numește semnificativ „Die Aktion", apărînd între anii 1911 și 1932, ca revistă militantă și pe plan social, nu numai artistic-literar, avînd ca redactor pe Franz Pfemfert, care încă de la începutul deceniului al doilea al secolului era prieten cu Karl Liebknecht și cu Rosa Luxemburg. Bineînțeles, pe lîngă aceste două orientări principale, au existat o mulțime de ramificații, grupări și cercuri, toate avînd fizionomia lor proprie.

Cum se încadrează concepția literară și opera poetică a lui Lucian Blaga în contextul expresionist ? — este întrebarea la care trebuie să răspundem în final. Ar fi cu totul greșit a crede că raporturile care-l leagă pe Lucian Blaga de expresionism ar însemna influența — directă sau numai indirectă — a vreunuia dintre scriitorii mai de seamă ai acestui cu-

Scanned with OKEN Scanner

rent (Trakl, Heym, Stramm — cu cel din urmă totuşi prezintă anumite contingenţe, sau cel puţin similitudini — sau Werfel, sau dintre înaintaşi Strindberg). Blaga pur şi simplu s-a regăsit pe sine în ideologia artistică generală a mişcării expresioniste. De altfel, Blaga nu este un produs pur al expresionismului. Toată viaţa lui a trăit în admiraţia lui Goethe, personalitate care l-a pasionat de-a lungul întregii sale cariere literare *(Daimonion* sau tălmăcirea atît de măiastră a lui *Faust).* Nu mai puţin l-au interesat şi romanticii — de altfel o trăsătură expresionistă, dar, în speţă, o experienţă estetică anterioară întîlnirii sale, fără îndoială, hotărîtoare cu expresionismul. Dintre romantici sau semiromantici preferinţa lui s-a îndreptat, şi din motive prozodice, spre Hölderlin. N-a fost străin nici de poezia lui Rilke — apropiată de expresionişti ca manieră în ultima ei fază —, dar nici de Ştefan George, cu totul străin de experimentul expresionist. Desigur, dacă e să-l apropiem de una din cele două orientări mari ale acestei mişcări, Blaga a stat mai aproape de ideologia revistei „Der Sturm" decît de „Aktion", dar nici aici nu se poate vorbi de influenţă directă, ci mai degrabă de similitudini, de paralelisme.

Adevărul este că Blaga şi-a găsit climatul poetic în atmosfera literară a expresionismului, pentru care de altfel a şi militat. Dar şi-a creat expresionismul său propriu, potrivit sensibilităţii, înclinaţiilor poetice şi convingerilor sale filozofice. Ceea ce l-a atras în mod deosebit spre expresionism a fost rafinamentul primitivist, arhaizant, specific acestui curent, aceea ce va considera el însuşi *realitatea originară,* în complexul căreia preferinţa sa pentru *mit* se putea desfăşura nestingherită. Aceasta nu mai este influenţă, ci corelaţie, congenialitate. Aceasta explică de altfel şi de ce unii comentatori l-au considerat *modernist,* iar alţii *tradiţionalist,* în sensul valorificării elementelor autohtone, străvechi. Dogmatic însă n-a fost niciodată, căci nu dogma, ci eresul l-a preocupat, mai ales ca motiv poetic. Chiar şi asupra expresionismului şi-a avut opinia sa personală, exprimată desluşit încă în *Filozofia stilului* : „De cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară îl transcendează, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist."

În Germania, expresionismul literar şi artistic a fost ca un foc bengalic, asemenea perioadei preromantice *Sturm und Drang,* cu care de altfel prezintă destule asemănări. A fost, în orice caz, un fenomen literar episodic, deşi la un moment dat se credea că va fi stilul mult aşteptat care va închega cultura epocii noastre. Acei dintre autorii germani care i-au supravieţuit l-au abandonat ca formulă literară (Werfel, Gottfried Benn, Johannes Becher şi chiar Hermann Bahr). Blaga niciodată nu l-a abandonat. Dar nimeni din cuprinsul mişcării expresioniste germane n-a plăsmuit o operă poetică atît de vastă şi de o asemenea profunzime ca Blaga al nostru [5].

[5] Despre mişcarea expresionistă vezi Paul Pörtner, *Literatur revolution 1910—1925,* Luchterhand, Neuwied, 1960, 1061, şi cu deosebire Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus,* Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA ET L'EXPRESSIONISME ALLEMAND

RÉSUMÉ

Blaga a trouvé son climat poétique dans l'atmosphère littéraire de l'expressionnisme, dont surtout le raffinement primitif, archaïsant a exercé sur lui une profonde attraction. C'est d'ailleurs ce qu'il appelait lui-même «la réalité originaire». Aussi n'a-t-il jamais abandonné l'expressionnisme et c'est dans le cadre de ce mouvement littéraire qu'il a créé le meilleur de son œuvre poétique.

ЛУЧИАН БЛАГА И НЕМЕЦКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ

РЕЗЮМЕ

Блага нашел благоприятную для себя среду в атмосфере экспрессионизма, к которому поэта влекло в силу присущей ему первозданной, архаичной утонченности, в силу того, что сам поэт называл «врожденной действительностью». Л. Блага не отказывался от экспрессионизма и лучшие свои произведения создал как представитель этого литературного направления.

Scanned with OKEN Scanner

Sadoveanu și Maupassant

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

În formația lui Mihail Sadoveanu au intrat date de cultură mai veche și mai nouă într-un amestec și un dozaj foarte interesante.

Cel mai de seamă și cel mai personal dintre povestitorii români ai secolului al XX-lea a făcut ucenicie prielnică la sursele cele mai variate.

În primul rînd, la cele naționale, folclorice, apoi la cele cronicărești și la cele clasice, adică de la doină și baladă la Neculce, la Eminescu și Creangă.

Cel mai mîndru purtător al specificului național în secolul nostru a cules însă, ca orice creator de mîna întîi, și fructele altor pămînturi, din care a învățat varietatea culorilor, parfumurilor, gusturilor. Pe Dante l-a avut printre cărțile de căpătîi. Dickens dintre englezi i-a fost aproape prin dragoste de oameni și calități ale humorului. Din literatura rusă a iubit cu precădere pe Tolstoi și pe Dostoevski, apărătorul „umiliților și ofensaților", ca și pe Gogol și Turgheniev.

Alături de ruși, francezii i-au fost maeștri favoriți. Înrîuririle literaturii franceze apar destul de curînd, în anii formației timpurii a viitorului scriitor. În *Anii de ucenicie*, înfățișare a începuturilor de acumulare și creație, a diverselor direcții ale activității literare din primii ani, prozatorul spunea : „Datorită domnului Stino (profesorul de franceză — *n.n.*), am trecut la Iași pregătit în așa măsură, încît acolo, la liceu... m-am putut desfăta cu literatura franceză a epocii și am cunoscut și literatura mare europeană în traduceri franțuzești" [1].

Roadele acestei pregătiri s-au văzut destul de repede în lecturi serioase care l-au apropiat pe începător de realiștii francezi ai secolului al XIX-lea, de Balzac, Daudet, în special de Flaubert, și de mulți alții. Între numele acestea nu apare încă Maupassant. Marele nuvelist și romancier francez va fi citit, cum se arată în cartea mai sus pomenită, a începuturilor, abia în perioada colaborării la *Sămănătorul*, după 1901. Și, în primul rînd, în legătură tot cu un colaborator al revistei, cu Constantin Sandu-Aldea, bun prieten al lui Sadoveanu. Acesta spunea printre altele : „Se întorsese de la Paris cu admirație fără rezerve pentru Maupassant" [2].

---

[1] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, București, Ed. Cartea românească, 1944.
[2] M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 3, 4 și 5.

Scanned with OKEN Scanner

Puţin după această relatare intră şi Maupassant în rîndurile autorilor predilecţi pe care Sadoveanu, acum tot mai prins de treburile scriitoriceşti şi redacţionale, ar dori să-i recitească, în împrejurări de viaţă mai tihnită. În acest scop, Sadoveanu începe să facă pregătiri pentru o eventuală retragere, cu întreaga familie, în solitudine şi meditaţie. Îl încurajează, în ideea lui, Nicuşor N. Beldiceanu, şi el prozator, fiul lui N. Beldiceanu de la „Contemporanul". Sadoveanu spune :

„El mă aproba întru totul. Se vedea şi el tolănit într-o livadă fără sfîrşit. Într-adevăr, de mult nu avusesem răgaz să citesc o carte bună. Îi comunicam intenţia mea să reiau pe Balzac în întregime, să mă cufund iar în Dickens şi Gogol, în Maupassant, Flaubert şi Turgheniev" [3].

După cîteva încercări nereuşite, Sadoveanu izbuteşte să se stabilească o vreme la Fălticeni, începînd din primăvara anului 1906. Directorul editurii Minerva, la care scriitorul publică cele mai multe cărţi din epoca aceea, era George Filip, care ştia să lucreze cu tact, ştia să-i pună pe colaboratori în contact, invitîndu-i împreună şi acceptîndu-le uneori şi sugestiile. Şi Filip a încheiat cîteva contracte cu Sadoveanu înaintea plecării, pentru patru volume (şi anume *Vremuri de bejenie, Însemnările lui Neculai Manea, Mormîntul unui copil, Oameni şi locuri).* Acolo scriitorul a avut într-adevăr liniştea necesară pentru a onora contractele cu editura şi pentru a se dărui lecturilor pe care le dorea şi de care substanţa lui epică avea nevoie.

Probabil că, ajuns la Fălticeni, Sadoveanu şi-a pus în aplicare planul de lecturi integrale în legătură cu autorii doriţi, fiindcă în anul viitor, 1907, apare, în aceeaşi editură Minerva, un volum de 254 pagini de *Pavestiri alese* din G. de Maupassant, în traducerea lui Mihail Sadoveanu.

La 27 de ani, cîţi număra atunci tînărul scriitor, o traducere ca aceasta însemna nu numai expresia unei admiraţii deosebite pentru un artist străin, cu o faimă enormă europeană, care pătrunsese pînă la noi după 1880 şi mai ales după 1893, anul morţii lui Maupassant. Dar era vorba şi de o adeziune interioară a lui Sadoveanu la lumea unui scriitor care-l cucerise, la o serie întreagă de teme, de motive abordate de Maupassant şi mai cu seamă la o viziune artistică şi o artă a cuvîntului de o reală strălucire, ieşit cu totul din comun.

Ceea ce ne interesează în primul rînd pentru definirea înrudirilor dintre cei doi romancieri şi nuvelişti, francez şi român, ca şi pentru stabilirea treptată a profilului original al lui Sadoveanu peste influenţele primite, este modalitatea selecţiei operelor făcută de scriitorul nostru în întreaga operă, atît de vastă, a lui Maupassant.

Scriitorul român, aflat la una din cotiturile hotărîtoare ale creaţiei sale, a ales pentru acest volum, pe care l-a vrut cît mai reprezentativ pentru Maupassant, o mînă de nuvele şi povestiri reprezentative mai cu seamă pentru sine, pentru gustul şi înclinaţiile sale artistice la acea vreme.

[3] *Op. cit.*, p. 315.

Scanned with OKEN Scanner

Citind volumul, ai revelația unei izbitoare asemănări între Guy de Maupassant și Edgar Allan Poe. Din nenumăratele istorisiri, aproape toate înecate în tristețe, ale lui Maupassant, Sadoveanu a compus un splendid florilegiu, cu un filon preponderent romantic, după un criteriu al valorilor estetice întemeiat în primul rînd pe puterea analizelor psihologice.

Dragostea pătimașă, spaimele fără nume, deznădejdile care nu se rezolvă decît în nebunie sau moarte, scenele straniі de vînătoare, peisajele cu adîncimi esențiale se învecinează cu povestiri humoristice despre burlaci timizi care și-au irosit viața în singurătate, despre femei încîntătoare, mult iubite în tinerețe, care se metamorfozează în greoaie matroane. În specia umoristică ar intra *Prăjitura*, povestea doamnei obișnuite a oferi cuțitul, pentru tăiat cozonacul, celui ales a-i fi viitorul iubit și care se vede în cele din urmă refuzată ; *Regret*, unde un vîrstnic burlac trăiește durerea tîrzie după un amor pierdut pentru soția unui prieten ; *Adio !* întîlnirea destul de ridicolă dintre doi îndrăgostiți din tinerețe, după ani și ani. Humorul lui Maupassant e însă destul de amar, și adesea o lacrimă îl îndulcește. În lumea eroilor acestora fără bucurii, cu vieți serbede, singuratice, tragicul se alătură adesea comicului, și reflecția scriitorului e nuanțată de o înduioșată melancolie, profund echivalentă cu aceea a lui Sadoveanu din *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Mormîntul unui copil*, *O istorie de demult*, *Cîntecul amintirii* și atîtea altele.

Sinuciderea nu lipsește ca mijloc de rezolvare a unei astfel de existențe în volumul de povestiri. *Miss Harriet*, englezoaica excentrică, fată bătrînă, urîtă și bună, se îndrăgostește de un pictor și se aruncă în fîntînă cînd îl vede sărutînd o slujnică de la han. Alt registru e atins cu întîlnirile dintre tată și fiu în *Tatăl*, istorisire simplă despre un mărunt funcționar care iubește o tînără fată, o seduce și apoi o abandonează. După ani de viață goală, fără rost, el o revede cu copilul lui, se duce acasă la soțul femeii pentru a-și săruta feciorul, apoi fuge.

În grădina măslinilor aduce o întîlnire mai gravă în urmări. Abatele Vibois, nobil intrat în rîndurile clerului, după o dragoste nenorocită cu o femeie care-l înșală cu cel mai bun prieten, se va omorî cînd își va întîlni fiul vagabond, bețiv și hoț. Aici analiza atinge ascuțimi de mare finețe, gradații hrănite cu multiple efecte, pînă la alternanța între liniști și zgomote.

Întîlnirea dintre tată și fiu în care nu-i mai e îngăduit să se recunoască revine la Sadoveanu destul de des. *Doi feciori* din volumul *Dureri înăbușite* este una dintre ilustrațiile cele mai reprezentative în acest sens.

În direcția analizei psihologice adîncite se plasează și nuvela *Hanul*, a cărei acțiune se petrece într-un han izolat din Alpii de Sus, la picioarele unui ghețar, unde două călăuze trăiesc singure toată iarna, într-o pustietate desăvîrșită. Într-o bună zi, cel bătrîn nu se mai întoarce de la vînătoare, iar cel tînăr, după ce-l caută, dar nu destul, își pierde treptat, de groază, mințile. Stările psihologice de la căință la spaimă și pînă la exaltare și nebunie sînt urmărite remarcabil de nuvelistul francez.

Scanned with OKEN Scanner

Povestirea fantastică nu stă prea departe de aceste zone cercetate în *Hanul. Noaptea* de pildă, conţine, pe lîngă o mirifică descriere a Parisului de noapte, apariţia şi creşterea unei groaze cumplite într-o lume moartă, în afară de timp, cu un final ambiguu. La fel sînt povestea unui judecător de instrucţie despre răzbunarea incredibilă a unei mîini ţintuite pe un zid, ori *Apariţia*, despre materializarea unei morţi, cu o exactitate îngrozitoare a detaliilor, sau *Moarta*, desfăşurată romantic, între fantastic şi ironic, ca la romanticii germani şi Edgar Poe. Într-un cimitor, la miezul nopţii, asistînd la un fel de dans macabru, eroul află că iubita lui căpătase boala de care a murit întorcîndu-se de la un *rendez-vous*.

Iubire pare să fie cea mai aproape de preferinţele lui Sadoveanu prin universul ei : o poveste de vînătoare de raţe, în bălţi. Descrierea ţinutului de bălţi e făcută pe larg, cu împrăştierea apelor, cu lotcile tăcute, cu taina care-l învăluie. E o adevărată „împărăţie a apelor", o „ţară a visului", din care poate s-a tras marea iubire a lui Sadoveanu pentru împărăţiile apelor, pentru *Nada florilor*, pentru deltă. Se află de asemenea o remarcabilă descriere a gerului, cu o colibă de ghiaţă înălţată în inima mlaştinei şi în care se face foc, cu un efect colosal plastic, de diamant uriaş. Apoi, într-o singură pagină, uciderea lişiţei, durerea soţului rămas şi moartea lui. Perceperea unei vieţi afective în natură, puternică aici, seamănă cu însufleţirea caracteristică a naturii, nelipsită din creaţia sadoveniană.

Tot o poveste de vînătoare e şi *Lupul*, despre o fiară care îngrozea împrejurimile şi pe care doi fraţi nobili, mari vînători, se hotărăsc s-o ucidă. E o remarcabilă poveste de groază, cu atmosferă malefică, semne şi prevestiri. Fugind după lup, unul din fraţi moare, lovit de o cracă. Celălalt, îngrozit, rămas singur, trece, la vederea lupului, de la groază la mînie, se avîntă pe urmele lui cu cadavrul pus de-a curmezişul şeii şi, în cele din urmă, îl omoară. O psihologie fantastică se îmbină cu un cadru natural foarte potrivit, cu fiinţe ciudate şi sub specia animală, şi sub cea umană. Ce răsunet a avut această nuvelă în opera lui Sadoveanu se poate discerne dintr-o povestire din volumul *Dureri înăbuşite*, intitulată în mod semnificativ tot *Lupul*.

De aceea ne vom îngădui o analiză comparată a celor două povestiri, pentru a urmări specificitatea sadoveniană, chipul în care iese la iveală, pe deasupra influenţelor, viziunea de specific naţional a scriitorului român, care transfigurează orice receptează conform mătcii sale stilistice originare şi originale.

Povestirea cu caracter medieval, uşor fantastic, cu eroi puternici, violenţi, pătimaşi ai lui Maupassant se schimbă într-una cu tîrgoveţi veseli şi firoscoşi. Jean şi Francis D'Arville erau nobili vechi care făceau din vînătoare iubirea şi ţelul vieţii lor, bărbaţi „peste măsură de mari, ciolănoşi, păroşi, înfocaţi şi puternici. Mezinul era încă şi mai înalt decît fratele cel mare şi avea un glas aşa de grozav, încît după o legendă de care era mîndru, toate frunzele pădurii tremurau cînd răcnea el".

Scanned with OKEN Scanner

Domnul Costache Cîrlan, eroul lui Sadoveanu, seamănă fizicește cu eroii lui Maupassant : era „omul cel mai înalt și cel mai de seamă din mahala, omul cu cele mai lungi mustăți și cu vocea cea mai grozavă". Dar, din înălțimea și vocea lui, scriitorul român nu face elemente de completare a forței ce emană din toată povestirea lui Maupassant, ci elemente de contrast comic. Fiindcă „dumnealui era negustor de mere și n-avea vreme să se ocupe cu fleacuri de acestea", cum ar fi fost vînătoarea. Însă și la el, ca și la frații d'Arville, hotărîrea de a împușca lupul se naște din aceeași pricină, a pagubelor săvîrșite de fiară în împrejurimile locului de baștină, respectiv la castel și în mahalaua Pîrîul Morii.

La Maupassant împrejurările apariției lupului sînt învăluite în prevestiri de spaimă, integrate organic întregii atmosfere a nuvelei : „un zvon începu din gură în gură. Se vorbea de un lup colosal, cu blana cenușie, aproape alb, care mîncase doi copii, rupsese brațul unei femei, ucisese toți cîinii din sate și care pătrundea fără frică prin bătături, venea la praguri și mirosea pe sub uși. Toți oamenii ziceau că au simțit suflarea lui, care învăluia flacăra lumînărilor. Și în curînd groaza prinse a alerga prin tot ținutul : de cum cădea seara, nimeni nu mai îndrăznea să iasă afară. Întunericul părea bîntuit de înfățișarea sălbăticiunii acesteia".

De la început timbrul lui Sadoveanu este altul și anunță tonalitatea generală a povestirii : „Era, domnule, o zarvă în mahalaua Pîrîul Morii și o fierbere, ceva strașnic ! De cum venise zăpada sărbătorilor de iarnă și pîclele, un lup, o dihanie de lup, pripășit dracul știe de unde prin zăvoaiele din văi, se strecura în fiecare noapte în gospodăriile de la margine și răpea ba un purcel, ba o oaie, ca dintr-ale lui. Era o adevărată pacoste".

Cum se vede, nu mai e nimic din grandoarea de putere cu adevărat malefică, sinistră a lupului lui Maupassant, la Sadoveanu. La francezi, lupul e poate personajul principal al povestirii, care aruncă sfidări, amenință, irită și înșală pe cei ce-l urmăresc. Apariția lui nu face decît să sporească mînia și groaza.

La scriitorul român, necazurile oamenilor din mahala cu lupul care se mărginește la mici găinării se descarcă la cîrciuma lui Avram și apoi acasă : „După ce se mai mîngîiau, plecau acasă. Acolo femeile iar săreau cu gura. Bieții oameni, amărîți, puneau mîna pe ceva și începeau să dea, și dăi, și dăi, pînă ce se săturau. Copiii urlau de spaimă, de nu s-auzea nici în cer, nici în pămînt ; mîțele, îngrozite, săreau cu capul în geam ; cîinii băreau pe-afară ca la hinger ; mă rog, era o muzică de-ți venea s-apuci cîmpii !".

O astfel de scenă domestică te face să înțelegi o oarecare minimalizare a lupului, care, de altfel, va continua pe parcursul povestirii. Și aici mi se pare că stă deosebirea esențială dintre cei doi povestitori. Unul crește spaimele legate de lup pînă la grozava încleștare dintre fiară și Francis d'Arville, în care fiara piere. Celălalt scade în desfășurarea povestirii importanța lupului, care cade într-un plan secundar și sfîrșește ca o biată dihanie fără importanță, nu de glonte, ci în capcană, făcut zob de

Scanned with OKEN Scanner

vesela vitejie a tîrgoveţilor. În prim plan rămîn personajele, cu pregătirile zgomotoase făcute în crîşma lui Avram, cu lăudăroşenia lor, cu veghea lîngă capcană şi mai cu seamă cu conştiinţa domnului Costache Cîrlan despre vrednicia şi superioritatea sa zdrobitoare. Finalul de eroism demonstrativ, desfăşurat cu vorbe mari de domnia sa la marginea copcanei are un accentuat aer burlesc.

Pornit de la o temă comună cu scriitorul pe care l-a tradus, Sadoveanu a făcut cu bună ştiinţă altceva decît acela, adaptînd povestirea despre vînătoarea unui lup la o altă epocă, la o altă mentalitate, din istoria altui popor. O altă structură psihologică se revelă, o altă matcă stilistică se încheagă din povestirea scriitorului român, demonstrînd încă o dată ce înseamnă receptarea influenţei unui artist de seamă de către alt artist, care în ordinea istoriei sale literare naţionale deţine un loc cel puţin tot atît de important ca Maupassant în istoria literaturii franceze.

SADOVEANU ET MAUPASSANT

RÉSUMÉ

L'auteur cherche à définir les affinités entre ces deux écrivains et à dégager l'originalité et le profil de Sadoveanu, au-delà des influences reçues à la suite de la sélection opérée par l'écrivain roumain, dans l'œuvre vaste de Maupassant.

On donne beaucoup d'exemples de nouvelles traduites par Sadoveanu, tout en remarquant l'écho de ces traduction dans l'œuvre de l'écrivain roumain. À titre de thèmes prépondérants on y trouve l'analyse psychologique, le récit fantastique, la chasse, l'amour.

Une analyse comparée est consacrée à la nouvelle *Le loup* de Maupassant et à la nouvelle homonyme de Sadoveanu.

САДОВЯНУ И МОПАССАН

РЕЗЮМЕ

Автор стремится определить родство между французским и румынским прозаиками и раскрыть оригинальность Садовяну, который из обширного творчества Мопассана сумел выбрать и творчески применить то, что ему было близко.

Приводятся многочисленные примеры переведенных Садовяну рассказов и отмечаются их отголоски в творчестве румынского писателя. Среди преобладающей у него тематики можно назвать психологический анализ, фантастические рассказы, рассказы об охоте, любови.

Проводится сравнительный анализ рассказа Мопассана «Волк» и одноименного произведения Садовяну.

Scanned with OKEN Scanner

Receptarea critică a lui Marcel Proust în România (1920-1940)

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

În epoca dintre cele două războaie mondiale, cînd se accentuează la noi preocupările pentru condiția estetică a romanului, autorul străin cel mai comentat, deși primele volume din *À la recherche du temps perdu* au fost traduse abia în 1945, este Marcel Proust, a cărui operă ajunge a fi considerată și la noi, ca pretutindeni, opera capitală de revoluționare a genului în secolul nostru.

Parcurgerea revistelor literare pe o perioadă îndelungată de douăzeci de ani, pînă în preajma celui de-al doilea război mondial, arată angajarea de proporții considerabile a scriitorilor și criticilor români în receptarea și comentarea romancierului francez. Pragul ultim este explicat de condiția specială a războiului, celălalt, de însăși evoluția afirmării lui Proust. Căci, dacă în 1896 Anatole France prefața volumul *Les plaisirs et les jours*, nu înseamnă că opera debutantului de atunci era primită cu prea multă convingere. Aprecierea lui Anatole France : „il y a en lui du Bernardin de Saint-Pierre dépravé et du Pétrone ingénu" nu prevestește pe scriitorul de unică sensibilitate de mai tîrziu, în stare să orchestreze cu totul personal dialogul drintre jocul memoriei subiective și realitate. Să nu uităm că André Gide, mai categoric decît Anatole France, refuză publicarea lui *Swann* în „La Nouvelle Revue Française", iar premiul Goncourt, atribuit în 1919, intrigă opinia publică franceză, deși Marcel Proust, așa cum se va exprima un scriitor la noi, își dezvăluise încă din 1914 „toate grădinile și cîntase din toate organele lui sufletești". În acea perioadă i se dădea mai mult credit lui Jean Cocteau, observa indignat Camil Petrescu, iar în epoca dintre 1912—1920 scriitorul nu era decît „ce charmant et gentil Marcel", care nu izbutea să găsească editor pentru niște cărți, socotite de opinia publică plicticoase. Recunoașterea lui bruscă și totală se face abia după 1922, anul morții romancierului.

Deosebit de semnificativ pentru atitudinea românilor față de literatura universală este faptul că Marcel Proust începe să fie amintit încă din 1920, într-o epocă în care nici în Franța el nu era recunoscut ca autor ce deschide o nouă etapă în istoria literară. Contrar așteptărilor, nu în „Viața nouă", revistă care popularizează la noi literatura franceză de spirit novator, începînd cu simbolismul, ci într-o revistă ecletică, deri-

Scanned with OKEN Scanner

vind din poporanism, ca „Viaţa românească", înregistrăm pentru prima dată numele romancierului francez. „Viaţa românească", începînd chiar cu primul număr al anului 1920 şi continuînd pînă în 1928, publică pagini din articolele lui critice, mai ales cele cu privire la stilul lui Flaubert, cît şi fragmente din comentariile unora dintre exegeţii proustieni ai epocii, printre care André Gide, Albert Thibaudet, Paul Valéry, Edmond Jaloux, Robert Courtius, Benjamin Crémieux, Ramon Fernandez [1]. În 1920, Mihail Ralea [2], aflat la studii la Paris, trimite „Vieţii româneşti" o scrisoare bogată în observaţii îndrăzneţe la acea dată faţă de opera romancierului. În 1923 şi apoi în 1926 el analizează romanul proustian, apelînd la teoria bergsoniană a memoriei [3].

Fără să putem preciza unde şi cînd a publicat B. Fundoianu pentru prima oară articolul despre *Arta lui Marcel Proust*, acesta se află în cartea sa *Imagini şi cărţi din Franţa* [4], împreună cu alte articole despre cîţiva scriitori — Charles Baudelaire, Charles Maurras, St. Mallarmé, Remy de Gourmont, Francis Jammes, André Gide, Paul Claudel, Huysmans, Verhaeren, Montherlant — intraţi mai mult sau mai puţin, la data respectivă, în conştiinţa publicului românesc. Părerile lui B. Fundoianu asupra lui Proust sînt interesante nu numai pentru faptul că revelă una dintre primele reacţii autohtone faţă de insolitul metodei analitice proustiene, dar şi prin aceea că valorifică judecata impresionistă a poetului priveliştilor, exprimată deosebit de sugestiv.

Ca şi B. Fundoianu, F. Aderca a denotat de timpuriu o înţelegere neexaltată a cazului Proust, avînd meritul de a-l comenta cu luciditate şi de a fi primul care să-l încetăţenească în limba română printr-o traducere fragmentară a romanului *Á l ombre des jeunes filles en fleurs*. Articolului său din „Năzuinţa" [5], în care ia act de natura multiplă simfonic orchestrată, a viziunii romancierului francez, este un răspuns pe care-l dă

---

[1] Marcel Proust, *Note cu privire la stilul lui Flaubert*, în „Viaţa românească", an. XII, nr. 1, martie 1920, p. 190 ; Jacques Rivière, *Marcel Proust et la tradition classique*, în „Viaţa românească", an. XII, nr. 2, aprilie 1920, p. 344 ; *Marcel Proust*, în „Viaţa românească, an. XV, nr. 2, februarie 1923, p. 311 ; Edmond Jaloux, *Asupra psihologiei lui Marcel Proust, în* „Viaţa românească", an, XV, nr. 3, martie 1923, p. 468—469 ; Jacques Boulanger, *Asupra lui Marcel Proust*, în „Viaţa românească", an. XV, nr. 4, aprilie 1923, p. 144—145 ; Benjamin Crémieux, *Compoziţia în opera lui Marcel Proust*, în „Viaţa românească", an. XVI, nr. 6, iunie 1924, p. 442—443 ; Ramon Fernandez, *Notă asupra esteticii lui Proust*, în „Viaţa românească", an. XX, nr. 7—8, iulie-august 1928, p. 195—196.

[2] Mihail Ralea, *Scrisoare din Paris*, în „Viaţa românească", an. XII, nr. 8, octombrie 1920, p. 287—292.

[3] Mihail Ralea, *Marcel Proust*, în „Viaţa românească", an. XV, nr. 8—9, august-septembrie, 1923, p. 195—207 ; *Psihologie şi viaţă, în* „Viaţa românească", an. XVIII, nr. 2—3, februarie-martie, 1926, p. 315—323 ; *Interpretări*, Editura literară a Casei Şcoalelor, 1927 *(Marcel Proust*, p. 1—27).

[4] B. Fundoianu, *Imagini şi cărţi din Franţa*, Bucureşti, Socec, 1921 *(Arta lui Marcel Proust)*, p. 135—142.

[5] F. Aderca, *Marcel Proust*, în „Năzuinţa", Craiova, an. II. nr. 8, februarie 1924, p. 1—9.

Scanned with OKEN Scanner

Aderca redacției „Vieții românești" și grupului de la „Sburătorul", acesta din urmă refuzînd atunci aducerea în discuție a operei lui Proust.

În 1928 și 1929, la „Universul literar" [6], F. Aderca polemizează cu Mihail Sebastian pe marginea întregii opere proustiene, pornind de la ideea că înlocuirea imaginației cu documentul ar putea avea drept consecință descompunerea romanului ca gen literar.

Dacă pînă în 1925 semnalăm ca intervenții mai originale pe acelea ale lui B. Fundoianu și F. Aderca, după această dată preocuparea față de opera romancierului francez se intensifică. În Franța, ca și în alte țări de mare cultură din Occident, au apărut după 1922 bogate exegeze critice. În acest timp se accentuează și la noi interesul pentru Proust, căci sîntem în epoca în care înțeleg să se pronunțe asupra cazului său (care ajunge într-un fel marele caz literar la ordinea zilei în conștiința estetică europeană despre roman) scriitori și critici ca G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, C. Stere, I. D. Gherea, Liviu Rebreanu, Perpessicius, Eugen Lovinescu, Cezar Petrescu, Mihail Sebastian. Nu avem de-a face atît cu studii sistematice, cît mai mult cu comentarii incidentale, cu caracter de note de lectură, reflectînd însă, extrem de semnificativ, ecourile literaturii lui Proust în conștiința critică a unor personalități, pe cît de interesante, pe atît de diverse ca structură intelectuală. G. Ibrăileanu [7] se apropie de arta lui Proust cu modestia concentrată a unui neobosit muncitor, supunîndu-i opera, cu o severitate intelectuală remarcabilă, unei analize profunde, spre a-i descoperi esența și, în fond, noutatea. Paul Zarifopol [8], spirit cu o dialectică riguroasă, care se susține prin inteligență înclinată spre paradox, scrie ample articole, bogate în observații imprevizibile, venind să contrazică unele opinii intrate în conștiința criticilor proustieni, cum ar fi de exemplu negarea izvoarelor bergsoniene ale filozofiei romancierului. Ca și G. Ibrăileanu, pe care l-au pasionat faimoasele corecturi [9] ale lui Proust

---

[6] F. Aderca, *Descompunerea unui gen literar*, în „Universul literar", an. XLIV, nr. 40, 30 septembrie 1928, p. 645 ; *Destinul romanului*, în „Universul literar" an. XLIV, nr. 45, 4 noiembrie 1928, p. 725 ; *Un prinț persan*, în „Universul literar", an. XLV, nr. 3, 13 ianuarie 1929, p. 41—42.

[7] G. Ibrăileanu, *A la recherche du temps perdu*, în „Viața românească, an. XVIII, nr. 15, ianuarie 1926, p. 125—126 ; *Creație și analiză*, în „Viața românească", an. XVIII, nr. 2—3, februarie-martie, 1926, p. 214—251 ; *Scriitori români și străini*, Iași, Editura „Viața românească", 1926, *(Marcel Proust*, p. 241—249) ; *Anexe. Ultimile două tomuri ale lui Marcel Proust*, p. 305—307) ; *Studii literare*, București, Editura „Cartea românească", ed. II *(Marcel Proust*, p. 10—17).

[8] Paul Zarifopol, *Tolstoi și Proust*, în Adevărul literar și artistic", an. VI, nr. 238, 28 iunie 1925, p. 3 ; *Despre metoda și stilul lui Proust*, în „Viața românească", an. XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 49—65 ; *Creație și analiză*, în „Adevărul literar și artistic", an. VII, nr. 288, 30 mai 1926, p. 1 ; *Gusturi și judecăți. O notă despre Proust*, în „Adevărul literar și artistic", an. IX, seria II, nr. 453, 11 august 1929, p. 1 ; *Pentru arta literară*, București, Fundația pentru literatură, 1934 *(Despre stilul perfect*, p. 164).

[9] G. I., *Pentru cititorii lui Proust*, în „Viața românească", an. XVIII, nr. 9, septembrie 1926, p. 376.

Scanned with OKEN Scanner

pe manuscrise, I. D. Gherea [10] semnalează în 1928 valoarea adaosurilor și corecturilor pentru întreaga operă, demonstrînd prin citate că, pe cît de atent era Proust față de toate nuanțele vieții sufletești, pe atît era de nepăsător față de nuanțele vieții exterioare, față de ceea ce numește I. D. Gherea acțiunea romanului.

Față de observațiile lui Eugen Lovinescu [11] legate de Proust, care își au explicația în nevoia acestuia de a găsi termeni de comparație pentru unii scriitori ca Hortensia Papadat-Bengescu și F. Aderca, cît și față de poziția lirică a lui Perpessicius [12], evocîndu-l pe autorul lui *Swann* prin optica prietenilor români de la Paris, printre care reprezentanții familiei Bibescu — Marthe, Emmanuel și Antoine —, luciditatea observațiilor lui Liviu Rebreanu [13] are o importanță deosebită. Ea îl descoperă pe autorul lui *Ion* la curent cu evoluția epică contemporană pe plan universal, încă din 1926, și, mai ales, dezvăluie semnificativ meditația lui gravă asupra formulelor novatoare ale romanului. Ce poate fi mai emoționant decît să găsești la unii scriitori care n-au nici o contingență cu opera proustiană, ca Liviu Rebreanu și C. Stere [14], ei înșiși autorități în domeniul creației epice, recunoașterea valorii romanului lui Proust. Mihail Sebastian, admirator lucid al scriitorului francez, îi valorifică opera constant, începînd din 1927, în *Considerații asupra romanului modern* [15], formulînd aici puncte de vedere personale, care l-au antrenat ulterior în polemici cu confrații de generație, polemici care au culminat cu disputa purtată în paginile „Universului literar" [16] din 1928 cu F. Aderca referitor la ideea de descompunere a romanului. În afara repetatelor apeluri la opera proustiană din cronicile sale literare, Mihail Sebastian, care pregătea o amplă lucrare despre Proust și Balzac, dădea în 1939 un fragment din acest

---

[10] I. D. Gherea, *Cu prilejul „Timpului regăsit"*, în „Viața românească", an. XX, nr. 1, ianuarie 1928, p. 13—19 ; *Snobismul lui Proust în România*, în „Adevărul literar și artistic, an. IX, seria II, nr. 468, 24 noiembrie 1929, p. 7.

[11] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. IV, *Evoluția prozei literare*, București, Ed. Ancora, 1928.

[12] Perpessicius, *Marcel Proust în România*, în „Cuvîntul", an. V, nr. 1336, 10 ianuarie 1929, p. 2.

[13] *De vorbă cu dl. Liviu Rebreanu*, în „Adevărul literar şi artistic", an. VII, nr. 283, 9 mai 1926, p. 1 ; *De vorbă cu dl. Liviu Rebreanu*, în „Rampa", an. XVIII, nr. 5252, 19 iulie 1935, p. 1—2.

[14] C Stere, *În căutarea timpului pierdut. Din carnetul unui solitar. III*, în „Adevărul literar şi artistic", an. VI, nr. 255, 25 octombrie, 1925, p. 1.

[15] Mihail Sebastian, *Considerații asupra romanului modern. VI. Marcel Proust*, în „Cuvîntul", an. III, nr. 942, 30 noiembrie 1927, p. 1—2 ; *Cetind pe Marcel Proust*. „Cuvîntul", an. IV, nr. 1006, 4 februarie 1928, p. 3 ; *Cetind pe Marcel Proust, Obiecții și răspunsuri*, în „Cuvîntul", an. IX, nr. 1025, 23 februarie 1928, p. 3 ; *Proust simbolist ?*, în „Cuvîntul", an. IV, nr. 1076, 22 aprilie 1928, p. 1—2 ; *De la Proust la roman romanțat*, în „Cuvîntul", an. IV, nr. 1279, 12 noiembrie 1928, p. 1—2.

[16] Mihail Sebastian, *Tot despre descompunerea romanului*, în „Universul literar", an. XLIV, nr. 43, 21 octombrie 1928, p. 693—694 ; *Lecția lui Proust*, în „Universul literar", an. XLIV, nr. 46, 11 noiembrie 1928, p. 741.

Scanned with OKEN Scanner

proiect al său care este cartea despre corespondența lui Marcel Proust [17], minuțioasă analiză și în același timp prilej de confruntare a creației artistice cu viața autorului.

Spre deosebire de Camil Petrescu și Anton Holban, Mihail Sebastian nu se resimte în nici un fel în viziunea și tehnica romanului său de influența lui Proust, ceea ce ne-ar îndreptăți să credem că interesul și gustul manifestat de el ține mai mult de o simpatie intelectuală decît de o afinitate provenind dintr-o structură morală mai mult sau mai puțin apropiată.

Cu Mihail Sebastian putem face trecerea la niște scriitori care înțeleg să se exprime despre Proust ca despre un maestru, căruia i se afiliază, într-un fel sau altul, în modul de a concepe romanul, în chiar creația lor personală. Dacă Hortensia Papadat-Bengescu [18], care nu a manifestat o simpatie deosebită pentru viziunea analitică a lui Proust, are totuși în optica ei ceva din tendința de a privi universul psihic la lupă și microscop, Anton Holban [19] este cel mai evident caz de proustianism în literatura română. El nu este numai un exeget devotat, dar și în practica sa de romancier îl vedem scriind în spiritul și litera lui Marcel Proust. Cînd a fost vremea să se justifice asupra procesului său de contaminare literară cu ilustrul analist francez, a susținut că în cazul său nu este vorba de o influență de natură livrească, ci de identitate de structură afectivă. Ceea ce poate părea unora, la o privire superficială, că este o formă de mimetism, nu ar fi de fapt decît o excepțională coincidență în modul de percepție a lucrurilor.

Camil Petrescu a scris despre Proust încă din 1924 [20] cu convingerea că el este acela care a înnoit genul romanului în Franța și va ajunge să dea deoparte toate „teoriile generale" literare, iar prin analiza sa meticuloasă, ajutat de simțuri de o rară acuitate, va pregăti procesul de destrămare a tot ceea ce are succes ieftin în scris [21]. Marcel Proust a fost pentru

---

[17] Mihail Sebastian, *Corespondența lui Marcel Proust*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939.

[18] Hortensia Papadat-Bengescu, *Arta literară față de mecanica literară*, în „Viața literară", an. I, nr. 32, 22 decembrie 1926 și 15 ianuarie 1927.

[19] Anton Holban, *În marginea lui Proust*, în „România literară", an. I, nr. 44, 17 decembrie, 1932, p. 1—2 ; *Fragment*, în „România literară", an. II, nr. 73, 8 iulie 1933, p. 1 ; *Proust*, în „Vremea", an. VIII, nr. 374, 3 februarie, 1935, p. 5 ; *Cu dl. Holban despre „Ioana", despre Proust, despre critici...*, în „Rampa", an. XVIII, nr. 5105, 18 ianuarie 1935, p. 1—2 ; *Marcel Proust între alți scriitori*, în „Vremea", an. VIII, nr. 415, 24 noiembrie 1935, p. 9 ; *Marcel Proust după prima lectură*, în „Vremea", an. IX, nr. 423, 2 februarie 1936, p. 8 ; *Marcel Proust*, în „Azi", an. V, nr. 22, martie—aprilie 1936, p. 2066—2087 ; nr. 23, mai—iunie 1936, p. 2153—2164 ; nr. 24, iulie—august—septembrie 1936, p. 2253—2262 ; nr. 25, octombrie—noiembrie 1936, p. 2314—2332 ; an. VI, nr. 26, ianuarie, 1937 ; *Marcel Proust. Moartea lui Bergotte*, în „Floarea de foc", an. III, nr. 19, 11 iunie 1936, p. 2.

[20] Camil Petrescu, *Marcel Proust și Enescu*, în „Săptămîna muncii intelectuale", an. I, nr. 1, 5 ianuarie 1924, p. 3.

[21] *De vorbă cu dl. Camil Petrescu*, în „Mișcarea literară", an. II, nr. 10, 17 ianuarie 1925, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu romancierul de a cărui operă nu se poate despărţi şi pe care o pune alături de *Le rouge et le noir* de Stendhal, de *L'Enfer* a lui H. Barbusse şi de operele filozofice ale lui Kant şi Husserl [22]. El îşi motivează admiraţia prin faptul că acest scriitor a fost cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din cîţi a avut Franţa de la Stendhal şi Balzac, dar şi cel mai lucid în ceea ce priveşte tehnica creaţiei [23].

Analizînd arta romancierului francez, problema duratei concrete a timpului, viziunea, stilul, soluţiile lui, Camil Petrescu în *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* face figură de teoretician proustian. În creaţia sa literară el este totuşi un proustian neortodox într-un mod extrem de personal; el nu este un produs al bergsonismului, ca Proust, ci al direcţiei filozofice fenomenologice, avînd şi o construcţie nervoasă centrată pe dinamism, opusă romancierului francez. Ca şi Mihail Ralea, Camil Petrescu pune accent pe filozofie, pe rolul jucat de intuiţionismul bergsonian, socotind şi el pe Proust „discipol literar" al lui Bergson, şi încearcă să obţină din filozofia contemporană o cheie pentru a înţelege organic *În căutarea timpului pierdut*.

Dacă Mihail Ralea dezbate problemele bergsonismului la Proust în acel stil dezinvolt aforistic, frapant prin stringenţa paradoxală, care-i caracterizează întregul mod dialectic de a aborda problemele, Camil Petrescu, fără să cadă în didacticism, discută totul cu o anume minuţie metodică, circumscriind problemele ridicate de înţelegerea lui Proust cu luciditate demonstrativă. El nu se mulţumeşte a enunţa o părere în abstract, ci — şi aici se observă trăsătura de condei a romancierului — merge la o exemplificare a observaţiei în concret. Adresîndu-se unui auditoriu în faţa căruia conferenţiază, el propune în *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* [24] să facă o „descriere a prezentului", „a fluxului de conştiinţă", folosind tehnica proustiană.

Camil Petrescu este combătut vehement de G. Călinescu [25]. El socotea, încă din 1933, cînd a scris despre *Patul lui Procust*, şi apoi în 1939, cînd a polemizat cu Camil Petrescu, că formula romanului proustian nu poate fi imitată la noi cu folos. Deşi se relevă, în linii mari, ca un antiproustian, recunoaşte totuşi geniul analistului francez, pe care are însă tendinţa de a-l subordona cu orice prilej lui Balzac, romancier pe care l-a înţeles şi admirat toată viaţa.

---

[22] *De vorbă cu dl. Camil Petrescu*, în „Floarea de foc", an. I, nr. 1, 6 ianuarie 1932, p. 2.

[23] Camil Petrescu, *Destinul lui Proust. (Zece ani de la moartea lui Marcel Proust)*, în „Cuvîntul", an. VIII, nr. 2724, 20 noiembrie 1932, p. 3.

[24] Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în „Revista Fundaţiilor", an. II, nr. 11, noiembrie 1935, p. 377—401; *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura „Cultura Naţională" (1936) *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, p. 21—64).

[25] G. Călinescu, *Camil Petrescu. Patul lui Procust*, în „Adevărul literar şi artistic", an. XII, seria II, nr. 640, 12 martie 1933, p. 7; *Camil Petrescu teoretician al romanului*, în „Viaţa românească", an. XXXI, nr. 1, ianuarie 1939, p. 245—251.

Scanned with OKEN Scanner

Relevăm ca un fapt deosebit de semnificativ că după 1930 reprezentanți ai tinerei generații de scriitori înțeleg să se pronunțe asupra romancierului fără să vină cu observații originale față de critica franceză a epocii. Dacă la acea dată Eugen Ionescu, autorul volumului de critică intitulat *Nu*, rămîne cu totul paradoxal în pozițiile sale adversative față de valorile noastre literare de prestigiu (Tudor Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu), în ceea ce privește pe romancierul francez atitudinea lui denotă o înțelegere obiectivă, criticul emițînd judecăți îndrăznețe, însă nu fortuite. Reținem în această ordine de idei încercarea sa de a ralia spiritul prozei lui Proust (care a părut celor mai mulți atît de radical revoluționară) unei tradiții franceze cu originea în Racine și Montaigne [26].

Emil Gulian, excepționalul traducător în epică al lui Edgar Poe, dublat de un poet fantast cu tendințe spre abstract, care nu s-a putut realiza pe deplin din cauza morții premature, este un spirit speculativ care a fost atras de opera proustiană. Ca majoritatea celor care au scris despre acest subiect, el este interesat de viața intimă a autorului studiat, iar cînd îi analizează opera, distinge însușirea lui Marcel Proust de a pătrunde, cu subtile analize, sufletul omenesc [27].

Este surprinzător că printre scriitorii care s-au ocupat la noi de Proust este și Dan Botta. Eseist apolinic cu idealuri clasiciste, poet abstract la modul unui intelectualism ermetic, derivat deopotrivă din Valéry ca și din Ion Barbu, în ipostaza acestuia din *Joc secund*, el nu părea să fie făcut a avea o contingență cu estetica proustiană, nu părea să fie sensibil la cazuistica eminamente modernă a psihanalizei proustiene. Și totuși, el a scris o serie de articole scurte în „Rampa" [28] și în „România literară" [29], încercînd o definire a lui Proust prin confruntare cu cîteva mari personalități artistice : Beethoven, Wagner.

Henriette Yvonne Stahl, scriitoare înclinată către psihologism, în care un expert proustian ca Mihail Sebastian vedea chiar o autoare influențată întrucîtva de Proust, se pronunță asupra acestui scriitor atît de

---

[26] Eugen Ionescu, *Integrarea lui Proust în tradiția franceză (Zece ani de la moartea lui Marcel Proust)*, în „România literară", an. I, nr. 43, 10 decembrie 1932, p. 1—2 ; *Proust incorporat*, în „România literară", an. I, nr. 41, 26 noiembrie 1932, p. 1.

[27] Emil Gulian, *Opera lui Marcel Proust (Zece ani de la moartea lui Marcel Proust)*, în „România literară, an. I, nr. 41, 26 noiembrie 1932, p. 1—2.

[28] Dan Botta, *Compoziția operei lui Marcel Proust*, II, *Wagner și Marcel Proust*, în „Rampa", an. XIV, nr. 3848, 2 septembrie 1929, p. 5 ; *Proust și Beethoven*, în „Rampa", an. XIV, nr. 3486, 5 septembrie 1929, p. 3 ; *Două copilării bizare : Proust și Léon-Paul Farque*, în „Rampa", an. XIV, nr. 3499, 20 septembrie 1929, p. 3 ; *Marcel Proust și Robert de Montesquiou*, în „Rampa", an. XIV, nr. 3531, 27 octombrie 1929, p. 3 ; *Snobismul lui Marcel Proust*, în „Rampa", an. XIV, nr. 3543, 10 noiembrie 1929, p. 3 ; *Marcel Proust și esteticismul*, în „Rampa", an. XIV, nr. 3547, 15 noiembrie 1929, p. 3.

[29] Dan Botta, *Insemnări despre Marcel Proust*, în „România literară", an. I, nr. 50, 28 ianuarie 1933, p. 1—3.

Scanned with OKEN Scanner

disputat la noi, în articolul *O paralelă între Proust și Huxley* [30], publicat în 1933 în „Facla". Ea îl disociază pe Proust în raport cu Huxley și încearcă să își explice, prin intermediul operelor lor, ce a putut determina pe scriitorul englez să nu-l aprobe pe înaintașul său și imaginează spiritual o întîlnire între cei doi romancieri, prilej de nemiloase analize pentru fiecare dintre ei. Deosebit de sensibilă la opera celor doi, Henriette Yvonne Stahl îi socotește pe amîndoi mari scriitori ai epocii, cu unul începînd, iar cu celălalt încheindu-se romanul modern. Proust este în extremitatea care deschide drumurile, el fiind în același timp scriitorul care a dominat o epocă, în timp ce Huxley, prin revolta sa, încheie șirul, transpunînd bolile subconștientului pe planul sincerităților cinice ale vieții trăite fără sublimări psihanalitice.

Înregistrarea în timp a impresiilor provocate de opera lui Marcel Proust este revelatoare. Există la noi un vizibil interes față de literatura universală, ceea ce nu implică însă preluarea ei superficială. După o atentă cercetare, n-am putea afirma că romanul proustian, oricît de valoros ar fi prin conținut și noutatea formei, a hotărît destinul artistic al scriitorilor noștri. Din ceea ce au publicat ei în decurs de douăzeci de ani, din modul lor de a se confrunta cu critica străină și de a-și spune deschis părerea în comentarii temeinice, fără grabă și fără vreo uimire de prisos, reiese temeinicia și gravitatea cu care au înțeles să se apropie de această literatură. Receptarea operei lui nu a fost scutită de contradicții, opera însăși, prin complexitatea și prin dubla ei față de subiectiv-obiectivă, fiind contradictorie. Din disociațiile estetice și din însuși procesul evolutiv al romanului nostru dintre cele două războaie mondiale reiese că Proust ocupă totuși un loc important, fiind un adevărat catalizator de reacții literare.

Scriitorii și criticii noștri au semnalat revoluția tehnică pe care o marchează Marcel Proust în evoluția romanului. Aici există două puncte de vedere antinomice. Unii, ca Mihail Ralea, Eugen Ionescu, Dan Botta, socotesc că noutatea viziunii sale psihologice s-ar înscrie într-o tradiție a moraliștilor francezi. Alții, ca Paul Zarifopol, F. Aderca, Mihail Sebastian, îl văd ca un autor absolut revoluționar, cu care începe o epocă în istoria romanului modern, epocă de disoluție și degenerare a genului în accepția sa clasică. Pentru G. Ibrăileanu „revoluția" lui Marcel Proust stă în felul cu totul nou în care se pune problema „creației și analizei".

Mihail Ralea și Camil Petrescu au luat în considerație construcția psihologică proustiană, subliniind cît de armonioasă este traducerea literară a bergsonismului la el sau cît de îndrăznețe îi sînt intuițiile freudiene.

S-a cercetat în ce măsură Proust este tributar înaintașilor, ajungîndu-se la cele mai neașteptate asociații, tot așa după cum s-a urmărit,

---

[30] Henriette Yvonne Stahl, *O paralelă între Proust și Huxley*, în „Facla", an. II, nr. 650, 27 martie 1933, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

mai ales după 1930, măsura în care lumea modernă este impregnată de spiritualitatea proustiană.

Mai mult decît alţii, G. Ibrăileanu şi Camil Petrescu au analizat stilul scriitorului francez. În schimb, mai toţi participanţii la dezbaterea operei lui au semnalat prezenţa artistului în roman, s-au ocupat de morală ori de problemele omului şi scriitorului, preocupări constante, de altfel, şi în critica franceză.

Noutatea viziunii proustiene s-a impus pe două planuri — acela al filozofiei desfăşurate pe cont propriu de autorul însuşi în legătură cu timpul şi memoria, iar pe de altă parte prin descoperirea aspectului realist al operei. Mai ales această trăsătură a fost pusă în evidenţă de către comentatorii români, care văd în opera lui Proust mai mult decît criticii francezi, cu excepţia lui Jean François Revel, nu numai o introspecţie redusă la problemele eului în timp, ci o vastă frescă socială în care, cu alte mijloace decît acelea ale lui Saint-Simon ori Balzac, el reconstituie tabloul societăţii franceze.

Opera lui Marcel Proust a provocat la noi discuţii dintre cele mai interesante şi a atras în comentarii contradictorii spiritele critice cele mai diverse. S-a comentat la noi influenţa scriitorului francez asupra romanului românesc. Dacă Eugen Lovinescu şi Eugen Ionescu recunosc că scriitori de prestigiu, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Camil Petrescu, trăiesc sub semnul lui Proust, G. Ibrăileanu, F. Aderca, G. Călinescu, Şerban Cioculescu neagă posibilitatea oricărei influenţe.

Comentariile care s-au făcut la noi pe marginea operei lui Proust constituie, în ultimă instanţă, un pretext pentru mai toţi protagoniştii de a susţine nişte puncte de vedere teoretice în problemele orientării romanului modern, care îi juxtapun unii altora într-un dialog dialectic. G. Ibrăileanu îl combate pe Eugen Lovinescu, declarînd că nu vede nici o influenţă a lui Proust la noi. Paul Zarifopol dialoghează cu Mihail Ralea pe tema bergsonismului şi cu G. Ibrăileanu referitor la punctele sale de vedere asupra creaţiei şi analizei. F. Aderca îl critică pe G. Ibrăileanu pentru că îl compară pe Proust cu Turgheniev şi Tolstoi, iar pe Eugen Lovinescu îl contrazice în paginile „Sburătorului", cînd Lovinescu a pus pe acelaşi plan pe G. Brăiescu şi I. L. Caragiale, pe Hortensia Papadat-Bengescu şi Marcel Proust. Mihail Sebastian, pornind de la volumul al patrulea al *Istoriei literaturii române* a lui Lovinescu, îl bănuieşte pe acesta că s-ar îndoi de autenticitatea scrisului proustian şi de rolul lui în destinul romanului. Pe tema descompunerii romanului, Mihail Sebastian şi F. Aderca au o vie dispută în „Universul literar". Eugen Ionescu nu e de acord cu Şerban Cioculescu, fiindcă acesta se declara în „Adevărul" din 1933 ca „cel mai de seamă admirator al proustianismului lui Camil Petrescu", dar şi „cel mai de seamă detractor român al lui Proust". G. Călinescu nu împărtăşeşte punctul de vedere al lui Camil Petrescu — teoretician al romanului — pornind de la lecţia lui Proust.

Scanned with OKEN Scanner

Sub acest raport, spectacolul intelectual oferit de variatele discuţii ne apare deosebit de interesant pentru punerea în valoare a concepţiilor despre roman a fiecăruia dintre scriitorii români în parte, chiar dacă, în ultimă instanţă, ceea ce afirmă ei în legătură cu opera lui Proust nu se deosebeşte radical de ceea ce s-a scris în Franţa la aceeaşi epocă. Prin aplicaţiile lor practice însă, scriitorii şi criticii noştri rămîn în concretul specificului românesc.

Cazul Proust este un reactiv pentru definirea unor poziţii critice, pentru descifrarea modului personal al fiecăruia de a gîndi în problema romanului modern.

LA RÈCEPTION CRITIQUE DE MARCEL PROUST EN ROUMANIE (1920—1940)

RÉSUMÉ

Une recherche scientifique minutieuse des revues littéraires de l'entre-deux-guerres permet de constater l'attention exceptionnelle accordée dans le monde des lettres de Roumanie à l'œuvre de Marcel Proust. En effet elle fut considéré, comme partout d'ailleurs, comme une révolution dans le genre littéraire de notre siècle et Proust commence à être mentionné dans les revues roumaines depuis, 1920, étant lu avec intérêt, même à l'époque où il n'était pas encore reconnu comme ayant ouvert une nouvelle voie dans l'histoire de la littérature.

On peut signaler à cet égard, de 1920 jusqu'à 1925, les appréciations originales de M. Ralea, B. Fundoianu, F. Aderca et celles qui paraissaient dans les colonnes de la revue «Viaţa românească». Après 1925, à la suite de l'apparition de riches exégèses critiques en France et dans d'autres pays occidentaux, il devient l'un des plus importants sujets littéraires pour nos écrivains et critiques, entre autres, G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, Const. Stere, Liviu Rebreanu, Eug. Lovinescu, Perpessicius, Cezar Petrescu et M. Sebastian. Il eut même des romanciers roumains comme Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu et Anton Holban qui, à en juger d'après leur propre création, peuvent être considérés comme avoir écrit, dans une certaine mesure, à la manière de Proust. Après 1930, l'analyse de son œuvre est reprise par les écrivains de la nouvelle génération tels Eug. Ionesco, les poètes Emil Gulian et Dan Botta, la romancière Henriette Yvonne Stahl et le critique G. Călinescu.

Tous ces commentaires sur l'œuvre de Proust soutenus par différents protagonistes expriment tout autant de points de vues théoriques sur le problème de l'orientation du roman moderne, qui se sont condensés en un dialogue dialectique subtil et pénétrant.

Scanned with OKEN Scanner

Toutefois l'adoption de cette œuvre n'a pas été unanime et ce ne sont pas les controverses qui ont fait défaut, d'autant plus que l'œuvre en elle-même est contradictoire par la complexité de sa double apparence subjective et objective. Mais en tenant compte des dissociations esthétiques et du processus évolutif de notre roman, entre les deux guerres mondiales, on peut affirmer que Proust occupe une place prépondérante comme catalysateur des réactions littéraires.

КРИТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ТВОРЧЕСТВА М. ПРУСТА В РУМЫНИИ (1920—1940)

РЕЗЮМЕ

В результате тщательного научного анализа литературных журналов за двадцатилетие, предшествовавшее второй мировой войне, автор приходит к выводу, что румынские писатели и критики значительное место уделяли интерпретации и комментариям творчества Марселя Пруста. Как и повсюду, в Румынии его произведения рассматривались как революция в жанре нашего века. Большой интерес, который проявлялся в Румынии к мировой литературе, в особенности к французской, подтверждается тем фактом, что имя Пруста начинает упоминаться на страницах румынских журналов с 1920 г. и его произведения внимательно изучаются в тот период, когда он еще не был признан как автор, открывающий новые пути во всемирной истории литературы.

Объективные и оригинальные оценки Пруста с 1920 г. до 1925 г. давались на страницах журнала «Вьяца ромыняскэ» М. Ралей, Б. Фундояну, Ф. Адеркой. С 1925 г., когда во Франции и в других западных странах появились обширные исследования, интерес к этому автору возрос и в Румынии. О Прусте писали такие румынские критики и писатели, как Г. Ибрэиляну, Паул Зарифопол, Константин Стере, Ливиу Ребряну, Еуджен Ловинеску, Перпессичиус, Чезар Петреску и М. Себастьян. Некоторые румынские писатели, например Гортензия Пападат Бенджеску, Камил Петреску и Антуан Холбан, в какой-то мере в своем творчестве приближались к прустовской манере. После 1930 г. уже писатели нового поколения обратились к анализу произведений Пруста: Эжен Ионеско, поэты Эмиль Гулиан и Дан Ботта, романистка Хенриетт Ивонн Сталь и критик Дж. Кэлинеску.

Развернутое комментирование творчества Пруста служило для его участников предлогом для обоснования своих теоретических воззрений относительно ориентации современного романа.

Творчество Пруста не было принято в Румынии безоговорочно, тем более, что оно само не было лишено противоречий и сложностей, как например теория двойной видимости — субъективной и объективной. Но в ходе эстетической диссоциации и в процессе эволюции румынского романа в период между двумя мировыми войнами Пруст сыграл роль главного катализатора.

Scanned with OKEN Scanner

AL V-LEA CONGRES AL ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE DE LITERATURĂ COMPARATĂ (BELGRAD, AUGUST-SEPTEMBRIE 1967)

Scanned with OKEN Scanner

De l'humanisme de la Renaissance dans les pays roumains

AL. DIMA

De nombreuses recherches d'histoire et de philosophie de la culture, d'histoire de l'art et de la littérature, de sociologie et de politique dès la seconde moitié du siècle passé et surtout depuis Jacob Burckhardt nous ont dessiné avec une entière clarté le tableau général, aux contours précis, de la Renaissance et de l'humanisme. Quoique nous en connaissions les traits essentiels, nous considérons qu'il est nécessaire de les reprendre systématiquement dans le cadre de cet exposé où nous nous proposons de présenter la physionomie spécifique de l'humanisme roumain de la Renaissance.

Ce n'est qu'en procédant ainsi que nous allons nous rendre mieux compte que quelques-unes de ces caractéristiques sont fortement accentuées dans les pays roumains cependant que d'autres, à force de les comparer et de les rapporter continuellement, nous apparaissent plus effacées, moins vivantes et, enfin, une autre catégorie pourrait manquer tout à fait conformément aux conditions internes et aux facteurs réceptifs qui ont amené un tas de modifications au tableau humaniste qui n'est que relativement généralisé pour toute l'Europe.

Les recherches dont nous venons de parler ont mis en évidence — tel un vigoureux trait d'ensemble — l'adversité frontale de la Renaissance par rapport au Moyen Age, en dépit du fait que quelques-uns des filons moyenâgeux, tel le filon religieux, ne se sont pas entièrement effacés dans la conception de Moyen Age ; l'homme, de même que ses valeurs spirituelles, qui apparaissent naturellement au sein de la vie courante, étant négligés d'une manière générale, il a fallu les remplacer par une massive affirmation anthropologique et axiologique qui mettait tout à la portée de l'homme et à son service. Il s'est donc manifesté, sur des plans multiples, un antiféodalisme évident, idéologiquement démontré par une lutte acharnée contre l'ascétisme de l'époque antérieure, et qui se proposait de préparer le terrain des nouvelles conceptions humanistes. En conséquence, la méthode et la mentalité de la Renaissance sont devenues *rationalistes,* en développant ainsi le plus typique des traits humains et le transformant en même temps dans le principal instrument de création de la science et de domination de la nature. En même temps

Scanned with OKEN Scanner

apparaît le *criticisme*, appliqué tant aux sciences positives qu'aux sciences philologiques, au sein desquelles la textologie, par exemple, occupe une place de premier ordre. A la satisfaction de connaître et d'avoir un vaste horizon s'est ajoutée la satisfaction tellement humaine de la beauté et de l'art, étendue jusqu'aux secteurs quotidiens de la vie. On avait atteint ainsi presque à un genre de panesthétisme, à une domination universelle de la valeur esthétique. Cette tendance de comprendre — par une aspiration vers la totalité — le champ entier de la connaissance et de l'art, a généré un nouveau trait : *le caractère encyclopédique,* en franchissant le domaine des spécialités strictes et en pénétrant simultanément dans tous les domaines possibles. Ce processus a été décrit, d'une manière suggestive, par Engels, qui a observé — à juste raison — que les hommes de la Renaissance n'étaient guère encadrés dans la division du travail littéraire, mais qu'ils luttaient en même temps par la parole, par les écrits et par l'épée.

Ceci dit, il n'est guère possible de ne pas évoquer la personnalité du plus caractéristique des encyclopédistes de l'humanisme de la Renaissance, du polyglotte tant du domaine de l'Antiquité que de celui de l'orientalisme, qui fut Pico della Mirandola.

La Renaissance développe donc les virtualités fondamentales de l'être humain, exprimées par les actes spécifiques de la culture et de la civilisation. On protestait ainsi implicitement contre les valeurs rétrogrades du passé et on démontrait que l'expression typiquement anthropologique de la nouvelle époque devenait la croyance dans un monde meilleur que celui du Moyen Age, ainsi que dans un progrès continuel.

Il va de soi que l'attitude démocratique, dans le sens de l'époque, est apparue alors comme un complément politique et social absolument nécessaire. L'humanisme de la Renaissance nous présente des conceptions protestataires tant politiques que littéraires et philosophiques contre l'oppression des masses, telles qu'elles sont apparues dans les célèbres écrits de Cervantes, Rabelais ou Shakespeare, ainsi que dans les projets utopiques de Morus ou Campanella. Il n'est pas moins vrai qu'au sein de la conception dont nous venons de parler, s'est développée aussi la contradiction interne représentée par certains savants qui se sont isolés des masses par leur érudition et leur pédantisme conforme à l'antiquité, mais ce ne sont pas ceux-ci qui ont donné le ton à l'ensemble du mouvement. Le démocratisme dont nous nous occupons vient d'aboutir lui aussi à un premier éveil de la propre conscience des peuples en utilisant, par exemple, de plus en plus amplement, la langue populaire dans tous les domaines, y compris celui de la religion, en déterminant le phénomène général de la traduction des écrits religieux dans l'Europe entière aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

L'une des plus caractéristiques manifestations de l'humanisme de la Renaissance a été encore — comme on le sait d'ailleurs — la large réception de l'Antiquité gréco-romaine, ce qui n'a guère été une imitation

Scanned with OKEN Scanner

ou une adaptation passive — comme on l'a longtemps cru — mais une action d'orientation vers l'Antiquité devenue une alliée idéologique de la bourgeoisie contre la féodalité. Les relations avec l'Antiquité, qui existaient d'ailleurs aussi au Moyen Age, mais d'une manière sporadique, deviennent continuelles et variées. On entreprend des actions qui ont pour but la découverte du monde ancien et, comme une imminente conséquence, la langue latine devient le moyen d'expression des lettres et des sciences, l'instrument universel de communication auquel la littérature même a recours jusqu'au XVII^e siècle — il va de soi qu'à l'œuvre instructive et éducative, à bases classiques, on va prêter une importance toute spéciale afin de répandre les connaissances de l'Antiquité et d'en diffuser les idéaux humanistes. On vient de fonder des centres culturels auprès des cours princières et nobiliaires, des écoles supérieures et des académies, on introduit un enseignement fondé sur le classicisme antique au service de la généralisation rapide de l'humanisme aux XV^e et XVI^e siècles. D'ailleurs, l'enseignement humaniste s'était tellement imposé que la réaction jésuite elle-même utilisera ses méthodes pour atteindre ses propres buts. Enfin, l'invention de l'imprimerie à la fin du XIV^e siècle, sa commercialisation et la fondation des maisons d'édition, surtout de celle de Venise, ont couronné l'œuvre de diffusion des idées humanistes.

C'est un fait bien connu que l'aire de l'humanisme a été très vaste ce qui s'explique non seulement par sa forte diffusion et son influence, mais aussi par d'amples phénomènes de parallélisme, expression des conditions économiques et sociales communes à toute l'Europe des XV^e et XVI^e siècles et qui ont été concrétisées dans le relèvement de la nouvelle classe bourgeoise en lutte avec les oppressions féodales.

Les recherches relatives à la sphère d'extension de l'humanisme ont embrassé jusqu'ici surtout l'ouest et le centre de l'Europe. Dans une certaine mesure la culture et l'humanisme des peuples de l'est et du sud-est européens ont été négligés et les études réalisées dernièrement sur ces régions sont à peine connues en Occident. C'est la raison pour laquelle nous ne possédons pas encore une image intégrale de l'humanisme européen. La communication présente se propose justement de combler cette lacune en apportant certaines contributions qui regardent les aspects de l'humanisme dans les pays roumains. De nouvelles recherches ont été entreprises en Roumanie dès la période d'entre les deux guerres et elles ont été poursuivies avec élan après la libération du pays et de telle manière que les problèmes de l'humanisme sont devenus de plus en plus clairs en ce qui regarde le secteur de l'Est.

★

Le problématique de l'humanisme revêt dans les pays roumains un double aspect que nous sommes obligés de présenter ici en lignes générales. Nous nous référons d'abord à *l'intérêt des humanistes étrangers pour les provinces roumaines* et à leur contribution à la connaissance du

Scanned with OKEN Scanner

passé du peuple roumain, ainsi qu'à la diffusion de ces mêmes connaissances autant en Occident qu'en Roumanie et ensuite *aux formes spécifiques de manifestation de l'humanisme dans les pays roumains*, dues aux conditions économiques, politiques et sociales spéciales.

Tout en présentant le premier des aspects du problème, nous ferons observer que celui-ci a subi à son tour — comme il était d'ailleurs naturel — les déterminants économiques et politiques respectifs.

Dès le XVI^e siècle, l'intérêt suscité par les pays roumains n'est qu'une conséquence des fortes relations commerciales de l'Italie et du centre de l'Europe avec l'Est et le Sud-Est. Les nombreux chemins qu'on utilisait pour nouer des affaires économiques ont forcément mené à des préoccupations géographiques conjuguées avec l'intérêt pour la science antique. Le point de départ a été constitué par les contributions cartographiques de Ptolémée, ce «princeps geographorum» dont l'œuvre a été éditée au XVI^e siècle et parut dans une trentaine d'éditions. Le géographe de l'Antiquité avait aussi noté sur ses cartes les territoires des provinces roumaines et des éditeurs de Ptolémée — du début du XVI^e siècle — tels que Marco Benventato et Giovanni Costa enrichissaient les informations dans ce domaine. Les humanistes italiens utilisaient ceux de Pologne pour leurs travaux géographiques concernant l'est européen et pour compléter les recherches de Benventato — par exemple — on connaît la collaboration des Polonais N. Kopernick et Bernard Wapowski. A ceux-là s'ajoutent des auteurs d'écrits géographiques et de traités tels que ceux appartenant à d'autres humanistes polonais : Jan Dlugosz, Matei Miechowita du XV^e siècle et ceux de Martin Kromer du XVI^e siècle.

C'est donc grâce à la contribution des humanistes polonais que les pays roumains commencent à être mieux connus à l'étranger. Aux recherches cartographiques et géographiques des humanistes polonais s'ajoutent celles des humanistes saxons de Transylvanie tels que Honterus et Georg Reichersdorffer du XVI^e siècle.

Tous ces ouvrages furent diffusés en Occident et largement utilisés par la géographie occidentale du XVI^e siècle.

Citons comme très importante la contribution des humanistes étrangers concernant les problématique historique du peuple roumain tel qu'il était considéré aux XVI^e et XVII^e siècles. Dans une communication soutenue en 1963 à l'occasion de la session scientifique de l'Université de Bucarest, le professeur I. C. Chiţimia a rassemblé et interprété toutes ces remarquables contributions. On y a présenté les recherches des humanistes étrangers relatives au problème fondamental de l'origine du peuple roumain, sur lequel, dès le XV^e siècle, une série d'humanistes italiens ont donné leur avis. Pareilles recherches ont été entreprises ensuite par les humanistes italiens des pays limitrophes des provinces roumaines et même par les humanistes d'autres pays. Leur intérêt se dirige vers la connaissance du peuple roumain du point de vue philologique, historique, ethnographique et culturel. Ce n'est point le cas de présenter ici une

Scanned with OKEN Scanner

liste bibliographique développée et complète, mais seulement de citer les principaux faits à titre d'exemple.

En ce qui concerne les humanistes italiens, dès le XV^e siècle toute une série de chercheurs de l'époque — Francesco Poggio Bracciolini, Flavio Biondo, Enea Silvio Piccolomini, le futur pape Pie II — attestent énergiquement l'origine latine du peuple roumain et leurs idées sont reprises, au siècle suivant, par les humanistes italiens qui déploient leur activité en Pologne et en Hongrie. Parmi ceux de la Pologne du XV^e siècle, il faut citer en premier lieu Filippo Buonaccorsi da Gemignano —, chassé d'Italie par le pape Paul II et arrivé en territoire polonais —, qui insiste dans ses travaux non seulement sur l'origine latine du peuple roumain, mais encore sur son origine commune avec les Italiens et — ce qui est encore plus significatif — sur l'unité des Roumains de toutes leurs provinces. De semblables objectifs atteint aussi l'humaniste italien Antonio Bonfini, qui vivait à la cour du roi de Hongrie, Mathias Corvin, vers la fin du XV^e siècle. Dans ce même domaine, les humanistes hongrois apportent eux aussi leur contribution, mais les préoccupations les plus nombreuses, les plus insistantes et les plus fréquentes appartiennent aux humanistes polonais du XVI^e siècle, fait qui s'explique aisément par les étroites relations économiques et politiques de la Moldavie avec les Polonais autant que par le vigoureux développement de l'humanisme polonais sous l'influence italienne et par des rapports très étroits avec tout le mouvement européen de l'époque. L'idée de la latinité du peuple roumain est aussi reprise par les humanistes polonais en commençant par Jan Długosz et en continuant avec Martin Kromer, Al. Gwagnin, d'origine italienne, avec Stanislas Sarnicki et Joachim Bielski, lesquels ont tous vécu au XVI^e siècle, chercheurs réputés tant dans leur patrie qu'au-delà de ses frontières. Ils soutiennent par des arguments géographiques, linguistiques et historiques l'origine latine de la langue du peuple roumain, ainsi que l'unité des Roumains des trois provinces.

Nous pouvons donc conclure que les humanistes d'Italie et ceux des pays avoisinant les provinces roumaines ont apporté de remarquables contributions concernant la solution des problèmes fondamentaux de l'histoire du peuple roumain dès le XV^e et le XVI^e siècle et ont milité pour que ce peuple soit connu et apprécié.

Passons maintenant au second aspect de notre thème, au développement de l'humanisme dans les pays roumains. Dès le début il faut observer que l'ensemble des conditions locales n'ont guère été favorables à l'apparition de ce mouvement, parallèlement à son développement en Occident au XV^e et au XVI^e siècle. L'épanouissement de la vie urbaine et donc des centres ouvriers et commerciaux ne s'est produit dans ce temps-là qu'en Transylvanie (à Oradea, Cluj, Braşov, etc.), ce qui a déterminé certaines manifestations humanistes des peuples roumain, hongrois et allemand, habitant cette province. Une figure typique pour l'humanisme du centre et de l'est de l'Europe et appartenant à la pre-

Scanned with OKEN Scanner

mière moitié du XVI^e siècle, a été Nicolae Olahus, «le Valaque», d'origine roumaine, né à Sibiu, en Transylvanie, mêlé au milieu hongrois dont il devint l'une des personnalités culturelles les plus marquantes, et réfugié ensuite aux Pays-Bas. C'est là qu'il entra en relations avec les cercles humanistes de l'époque et notamment avec Erasme de Rotterdam. Il est l'auteur, parmi tant d'autres écrits, de vers grecs et latins et de deux ouvrages d'histoire qui ont aussi trait à l'origine latine et à l'unité des Roumains des trois provinces.

Mais le Moyen Age s'est prolongé dans les provinces roumaines jusqu'au XVIII^e siècle, la bourgeoisie n'y est apparue, elle aussi, qu'alors ; la tradition classique destinée à relier les Roumains à leur romanité d'origine leur a fait défaut et enfin leur inclusion dans l'espace de la culture slave et grecque de l'Est a empêché le développement simultané de l'humanisme roumain et de l'humanisme occidental.

Cependant les échos de l'humanisme européen ne se sont point arrêtés aux confins de l'Orient, mais y ont trouvé un milieu réceptif. Un peu plus tard, au XVII^e et au XVIII^e siècle, les conditions économiques, sociales et politiques locales ont opéré une sélection de ces traits de l'humanisme qui convenaient aux nécessités historiques du peuple roumain au moment respectif de son évolution.

Les représentants de l'humanisme roumain ont été surtout les historiographes de la Moldavie et de la Valachie, les chroniqueurs et écrivains Gr. Ureche (vers 1590—1646), Miron Costin (1633—1691), N. Milescu (1636—1708), Constantin Cantacuzino (1650—1716) et Dimitrie Cantemir (1673—1723), les deux derniers considérés comme des personnalités d'un niveau européen, des autorités reconnues de la science de leur temps. Quoique dans leur œuvre apparaisse évidente la lutte — souvent dramatique — entre l'Occident et l'Orient, l'oscillation entre ces deux mondes rend permanent le conflit entre les traditions locales et les innovations, perpétuel le carrefour idéologique entre l'ancienne et la nouvelle conception claire. Toutes ces situations qui illustrent justement un autre aspect typique de l'humanisme roumain, les chroniqueurs et les écrivains que nous venons de citer, les mettent en évidence quelquefois par l'ensemble de leurs œuvres, d'autres fois seulement par certains de leurs aspects. Les différentes facettes du tableau général de l'humanisme européen apparaissent — comme nous l'avons d'ailleurs bien observé — dans la lumière de nos déterminants locaux.

Tout en nous référant d'abord à une vue d'ensemble, à celle de l'antiféodalisme dont nous venons justement de parler au début de nos considérations, il est nécessaire de constater que le traditionalisme mystique orthodoxe a constitué un frein vigoureux qui a longtemps retardé le développement de l'humanisme dans les pays roumains. Sans doute, l'influence de ce traditionalisme mystique s'est-elle accentuée même à l'endroit de certaines personnalités telles qu'un N. Milescu et un D. Cantemir, reliés encore — par de nombreuses attaches — au vieux monde,

Scanned with OKEN Scanner

ce qui apparaît évident surtout dans la première partie de leur activité. Quand même les incitations humanistes n'ont guère tardé d'agir dans le sein même du milieu féodal, tendant d'abord vers une laïcisation successive des préoccupations spirituelles. Des tendances exclusivement mystiques on est passé aux recherches d'un caractère philologique et surtout historique, absolument nécessaires pour l'affirmation idéologique du peuple roumain dans le contexte oriental du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Il s'est ainsi produit un évident déplacement vers le rationalisme et, en même temps, ont commencé à apparaître des manifestations typiques du criticisme et du libéralisme, même à l'occasion des controverses et des débats religieux, en suivant la même ligne que les humanistes de l'Occident tels qu'un Erasme ou un Reuchlin qui étudiaient les textes bibliques avec des yeux pénétrants et analytiques d'humanistes. Un éloignement du fidéisme enregistrons-nous, par exemple, chez Miron Costin qui a esquissé une théorie de la connaissance sur des bases sensoriales et qui a caractérisé la vérité comme un accord entre les hommes. A mesure qu'ils se détachent du monde grec et prennent contact avec la Russie au moment où celle-ci s'occidentalisait, N. Milescu et D. Cantemir tendent de plus en plus manifestement vers le rationalisme et l'humanisme, ce qui devient évident même chez Constantin Cantacuzino. D'indubitables aspects humanistes témoigne aussi la participation de quelques-uns des écrivains cités aux débats religieux de leur temps. Nous allons rappeler aussi la participation de N. Milescu à la polémique des jansénistes avec les réformés, concernant un problème théologique, à l'occasion de laquelle le chercheur roumain a écrit son ouvrage en latin *Enchiridion sive stella orientalia occidentali splendens, id est sensu ecclesiae orientalis, scilicet graecae, de transsubstantiatione Domini...* (1669), témoignant non seulement de l'érudition dans la matière respective, mais un certain esprit libéral, se révélant un éminent connaisseur de la langue latine et un évocateur de premier ordre de la mythologie, objectif dans les discussions controversées et passionnées de science comme tout humaniste.

A l'intérêt pour les formes humanistes de la science de l'époque s'ajoute celui pour la beauté et l'art, quoique dans une moindre mesure, la préoccupation dominante étant la science historique, et cela pour les raisons indiquées. On remarque tout de même une certaine attention pour que les expositions soient plus littéraires, avec de faibles tendances esthétiques chez Miron Costin, chez N. Milescu ou D. Cantemir en dépit des difficultés causées chez ce dernier par une langue trop latinisante. L'utilisation d'éléments mythologiques chez Miron Costin et N. Milescu, la rédaction de chroniques en vers polonais — comme celle de Miron Costin —, l'apparition fréquente de légendes, descriptions et portraits chez presque tous les chroniqueurs ainsi que l'adoption d'un style narratif attractif dévoilent l'intérêt pour les expositions de structure littéraire. Deux des écrivains déjà cités — Miron Costin et D. Cantemir — deviennent auteurs d'ouvrages littéraires en langue roumaine de large étendue ; nous nous ré-

Scanned with OKEN Scanner

férons au poème «Viaţa lumii» — La vie du monde — composé par Miron Costin (vers 1673) et un roman allégorique et polémique, *Istoria ieroglifică* — L'Histoire hiéroglyphique — de D. Cantemir (1705). Autour des deux ouvrages s'enroulent des ondes de classicisme.

Passionnés des lettres et des sciences, les humanistes roumains — pareils à leurs prédécesseurs d'Occident — cultivent à leur tour la forme encyclopédique de la recherche.

Les personnalités que nous venons de citer rallient presque toujours, dans leurs écrits, les préoccupations géographiques à celles des domaines ethnographique, linguistique et historique, les considérant propres à illuminer ensemble le passé du peuple roumain, en tant qu'idée — force, afin de promouvoir ses idéaux. Chez Miron Costin, N. Milescu et D. Cantemir s'ajoutent encore leurs tendances littéraires, la collaboration de la science et de l'art littéraire prenant chez eux une forme réellement humaniste. Mais les personnalités typiques de l'encyclopédisme sont surtout N. Milescu et D. Cantemir. Le premier est auteur d'écrits théologiques, politiques et historiques et de certains journaux de voyage, le second d'ouvrages théologiques, historiques, ethnographiques, philosophiques et même musicologiques, etc., témoignant ainsi cette soif de culture universelle si caractéristique aux humanistes.

Elle est donc évidente la grande sollicitude des chroniqueurs et historiens roumains pour la culture scientifique et ensuite pour la culture littéraire, mais à celle-là s'ajoute la sollicitude pour l'œuvre d'ennoblissement humain de la civilisation. On apprécie le franchissement de l'état arriéré du Moyen Age et on professe le respect de l'homme même s'il appartient aux «classes inférieures». On célèbre la civilisation antique apportée aux pays roumains par les colonisateurs romains, surtout parce qu'elle proclame la nécessité de la législation et des normes sociales, fait souligné — d'une manière bien accentuée — par Constantin Cantacuzino. On proclame la supériorité des mœurs améliorées, à l'exemple de la conception antique, par la voie de l'enseignement et la culture, tel que le demande D. Cantemir qui met en relief le message humaniste de la civilisation classique, opposé aux mœurs et à la mentalité turco-tatare de l'époque. Un chroniqueur tel que Gr. Ureche sollicite à son tour l'entretien de relations avec d'autres pays.

En ce qui concerne le côté démocratique de l'humanisme, il apparaît chez les chroniqueurs roumains du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, d'abord dans leur amour pour le peuple auquel ils appartiennent. Leurs ouvrages sont — comme nous l'avons déjà démontré — des plaidoiries pour la cause historique roumaine, devenant jusqu'à la fin des actes d'un patriotisme enflammé, exempts tout de même d'accents chauvins d'aucun genre. Cette ligne reste ferme et jamais démentie de Gr. Ureche jusqu'à D. Cantemir. Malgré leur perpétuelle sollicitude pour l'utilisation du latin dans les écrits scientifiques, les chroniqueurs roumains ne se servent pas moins de la langue de leur peuple à la rédaction des ouvrages historiques qui

Scanned with OKEN Scanner

sont au service de son passé. Ce fait est illustré par D. Cantemir, encore que la plus importante partie de son œuvre ait été écrite en latin. Nos considérations introductives ont ensuite retenu parmi les plus importants traits de l'humanisme la réceptivité active à l'égard de l'antiquité gréco-romaine. Les éléments qui ont facilité cette situation ont été multiples. Nous citerons d'abord les relations avec le monde grec du sud-est de l'Europe, monde qui était déjà entré en contact avec l'humanisme italien et l'avait transmis aux fils des princes et aux fils des boïards par l'intermédiaire des écoles de Jassy, Bucarest et Constantinople. On peut citer de nombreux noms, comme par exemple ceux des professeurs grecs de N. Milescu: Theofil Coridaleu, Gabriel Blasios, Ioan Carafil, qui ont étudié à Rome, Padoue ou Venise ou ceux des maîtres de D. Cantemir, tel un Ieremia Cacavela et d'autres professeurs de l'Académie grecque de la Patriarchie de Constantinople. Nous allons nous référer ensuite aux étroites relations avec les écoles humanistes de Pologne, Lwow, Bar, etc., où ont étudié en latin Gr. Ureche ou Miron Costin. Nous ferons observer encore qu'en Moldavie même sont apparues dès le XVI^e^ siècle et le XVII^e^ des écoles où l'on enseignait le classicisme à l'exemple de l'école de Cotnari fondée par le prince Despot, ou celles qui ont été créées plus tard à Jassy, Cotnari et Galaţi. Les contacts directs avec l'humanisme occidental n'ont guère manqué, eux aussi, comme par exemple ceux tant cités par Constantin Cantacuzino, disciple de l'Université de Padoue et de l'humanisme italien.

Les conséquences des relations avec l'humanisme antique, dont nous venons de parler, ont été nombreuses. Tout d'abord les chroniqueurs sont arrivés ainsi à bien connaître les langues grecque et latine. Leur documentation et leurs sources historiques sont devenues, en partie, antiques et on peut attester l'influence dans leur œuvre des écrivains, des historiographes et des géographes classiques. La langue latine devient pour les chroniqueurs roumains aussi la langue universelle de la science. Une quantité d'œuvres composées par des chercheurs roumains du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle ont paru en langue latine. Parmi celles-là, nous allons citer d'abord les ouvrages de N. Milescu et de D. Cantemir, qui se sont imposés, comme nous l'avons d'ailleurs mentionné, pendant plus d'un siècle ; D. Cantemir était lui aussi membre de l'Académie de Berlin. Mais, assurément, la conséquence la plus importante du contact avec l'Antiquité a été celle dont nous venons de parler : le réveil de la conscience de la latinité du peuple roumain, conscience qui sommeillait depuis longtemps dans son esprit. Par la connaissance de la culture antique on est donc arrivé à solutionner le problème central de l'origine du peuple roumain et c'est ici que la contribution des chroniqueurs s'est montrée capitale. Ils ont démontré, à l'aide des sources antiques autant qu'à celles des humanistes étrangers, l'origine latine de la langue roumaine, celle du peuple ainsi que la continuité de l'élément romain en Dacie et l'unité des branches provinciales du peuple roumain. Les conséquences de la réception active de l'Antiquité se sont

Scanned with OKEN Scanner

produites aussi dans le domaine de la langue littéraire où l'influence de la langue et du style latins sur la langue roumaine a été très puissante depuis Miron Costin jusqu'à D. Cantemir.

Du développement d'un enseignement d'études humanistes aux pays roumains dès le XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e nous venons déjà de parler en lignes générales et ce n'est plus le cas de revenir là-dessus. Ajoutons tout de même encore l'influence qu'a exercée le mouvement de l'imprimerie et éditorial de l'humanisme italien sur l'imprimerie des pays roumains. Cette influence a eu lieu dès le début du XVI^e siècle par l'intermédiaire des imprimeurs qui ont étudié dans les ateliers de Venise.

Nous pouvons donc conclure que les manifestations de l'humanisme roumain — quoique plus tardives à cause des raisons d'ordre historique mentionnées — se sont tout de même produites avec toute la force et l'évidence, se concrétisant dans des formes spécifiques parmi lesquelles les plus représentatives sont assurément *l'attitude militante* à l'égard de la cause historique du peuple roumain et *l'affirmation de la confiance* dans les valeurs de l'art, de la science et de la civilisation, nécessaires au développement d'un peuple jeune et vigoureux, animé du vif désir d'élargir son horizon culturel et de se situer parmi les peuples avancés du monde. Ces traits l'ont caractérisé tout au long de son histoire.

ГУМАНИЗМ ВОЗРОЖДЕНИЯ В РУМЫНСКИХ КНЯЖЕСТВАХ

РЕЗЮМЕ

Проявления гуманизма Возрождения в Румынских княжествах носили запоздалый характер по сравнению с Реформаторством, влияние которого ощущалось с XVI века и которое — в сочетании с местными условиями — определило появление первых религиозных текстов на румынском языке.

Распространение гуманизма в Румынских княжествах в XVII—XVIII вв. шло тремя путями: 1) через Польшу, где прочно укоренился гуманизм XVI в.; 2) через Италию; 3) через центр греческой культуры в Константинополе, на который в свое время оказал влияние итальянский гуманизм.

К этому следует добавить посредство южнодунайских славян, особенно сербов, через которых распространялся типографским путем венецианский гуманизм.

Гуманизм Возрождения послужил для знакомства и распространения заграницей сведений по географии Румынских княжеств и истории румынского народа, при посредничестве польских и итальянских писателей, которые обосновывали латинское происхождение румынского языка и романские истоки истории румынского народа.

Scanned with OKEN Scanner

Гуманизмом объясняется принятие в Румынских княжествах латинского языка как языка науки и литературы, энциклопедистские научные тенденции у румынских летописцев и писателей XVII и XVIII веков; стремление к цивилизации, особенно в плане этических ценностей, вера в прогресс; жажда знаний и организации обучения по образцу Польши, Италии или Константинополя; духовные связи с другими странами, например связи Мирона Костина с Польшей, Николае Милеску с Западом, а также с Россией и Китаем, Димитрия Кантемира с Турцией, Германией, Россией и т.д.

Развитию румынского гуманизма воспрепятствовали ретроградные традиции восточного мистицизма. Безусловная заслуга гуманизма состоит в его воинствующем характере, послужившем благородному делу духовного и морального подъема румынского народа — этот длительный исторический процесс завершился лишь к концу XVIII — началу XIX вв. и увенчался образованием Ардяльской школы, а затем формированием национальной идеологии XIX в.

Scanned with OKEN Scanner

Aspects de la superposition des courants littéraires dans la poésie roumaine de la première moitié du XIX^{e} siècle

VERA CĂLIN

L'affirmation selon laquelle les formules esthétiques mises en circulation par les mouvements littéraires ne comportent que rarement un caractère de parfaite homogénéité et de pureté, est devenue depuis longtemps un lieu commun de l'histoire littéraire. Le fait est évident à peu près dans toute étude concernant les écrivains considérés comme représentatifs. Ainsi voit-on percer chez les Titans de la renaissance tel Shakespeare, de nombreux éléments d'une vision et d'une esthétique maniériste, éléments qui, par ailleurs, forment aujourd'hui l'objet d'étude de certains travaux d'une frappante originalité, par exemple ceux de G. R. Hocke. Dans le même ordre d'idée, Rousseau, esprit des „lumières", nous apparaît, à bien des égards, inaugurer une nouvelle sensibilité littéraire, tandis que Byron, refusant de se considérer comme romantique et repoussant comme absurde l'antithèse classique-romantique, admire Swift et écrit des vers comme Pope, et que Leopardi, bien que néo-classique en théorie, s'affirme comme romantique dans toute son œuvre poétique.

Toutefois ces témoignages de plurivalence n'annullent aucunement le concept de courant littéraire, „period concept", tel que le nomme René Wellek, concept qui „se reconcilie avec des éléments survivants de certaines époques passées et anticipant d'autres qui suivront" [1].

Le phénomène est remarquablement caractéristique pour certains pays du centre et de l'est de l'Europe où il présente des particularités qui peuvent être suggestives pour toute la dynamique des idées esthétiques. La superposition des courants littéraires, la simultanéité de certains principes et attitudes qui, dans la majorité des pays occidentaux, se sont dégagés à la suite de violentes oppositions, deviennent possibles à l'intérieur de ces aires de culture, en tant que résultat de certains facteurs historiques et spirituels spécifiques. Aussi, cette coexistence de formules esthétiques différentes, voire même antagonistes — et c'est d'ailleurs ce que je vais tenter de souligner à propos d'un certain moment de la lit-

[1] René Wellek, Concepts of criticism, Yale University Press, 1965, p. 199—200.

Scanned with OKEN Scanner

térature roumaine, — ne se produit pas seulement sous la forme d'une survivance de ce qui est vétuste ou d'une anticipation du nouveau, mais bien à la suite d'une modalité sélective d'absorption et d'adaptation des influences.

Dans la littérature roumaine, et surtout dans l'œuvre des poètes appartenant à la période d'efflorescence littéraire, qui précède les révolutions de 1848, ce phénomène de la superposition des courants littéraires nous semble offrir quelques traits caractéristiques qui nous permettraient de formuler certaines conclusions valables pour bien des littératures de la même zone historico-culturelle.

A première vue, les poètes roumains de cette période laissent entrevoir le spectacle d'un éclectisme littéraire qui semble en quelque sorte déroutant, tant que la recherche comparative reste obsédée uniquement de la découverte des sources et néglige les conditions de la réception, et l'originalité du processus d'intégration des influences. Une telle impression, en quelque sorte, de disparate peut, par exemple désorienter le comparatiste dominé par cette idée, dans ses études sur l'œuvre de deux poètes — Nicolae et Iancu — de la famille de Văcărescu. Au début du XIX^e siècle, Nicolae Văcărescu cultivait une poésie de style néo-anachréontique, non sans certains accents pétrarquistes ; toutefois à la veille de la révolution de Tudor Vladimirescu de 1821, il s'engage dans la poésie héroïque (des haidouks) en style populaire, annonçant ainsi les préoccupations folkloristiques de certains poètes plus tardifs. Iancu Văcărescu, boyard éclairé et poète fertile, avec sa vaste culture grecque, française et italienne, écrit des poésies de facture anachréontique et pétrarquiste marquées de certains motifs que G. R. Hocke considère comme spécifiquement maniéristes [2], traduit *Britannicus*, ainsi que, pour l'inauguration d'un théâtre roumain, la pièce de Voltaire *La mort de César*. Cet „Anachréon roumain", tel que le nommait un illustre successeur, I. H. Rădulescu, cet auteur de chansons bachiques, conquis par la tragédie classique et par les idées des „lumières", tenté par la grâce du rococo et par la poésie préromantique des tombeaux, cet amateur de „concetti" qui nous convie à la découverte de certaines sources maniéristes, révèle une note originale dans sa poésie *Primăvara amorului* (Printemps de l'amour), où il préfigure les synthèses qui seront opérées ultérieurement par les poètes quarante-huitards. L'allégorie, l'idylle bucolique, le paysage arcadien, se localise dans la poésie de Iancu Văcărescu, aux pieds des Carpates, ambiance propice pour l'évocation d'un passé devenu exemplaire.

Costache Conachi, grand boyard moldave, auteur de certaines poésies érotiques, d'un hédonisme anachréontique, compose avant 1830 des acrostiches de style maniériste et, en bon connaisseur du rococo français, des vers galants. Il nous apparaît avec des accents plus authentiques dans

[2] G. R. Hocke, *Die Welt ales Labyrinth. Rowohlts deutsche Enzyklopädie*, München, 1957, p. 81, et sqq.

ses complaintes pétrarquistes où il cherche, dans la femme adorée et ravie par la mort, le prototype éternel de l'amour [3]. C'est un boyard auquel les lumières françaises suggèrent la possibilité de réformes autochtones, qui traduit des fragments de Voltaire et l'*Essai sur l'homme,* de Pope, d'après une version française.

Cette prodigieuse réceptivité, qui peut laisser l'impression d'être quelque peu hétéroclite, nous la retrouvons également chez les poètes d'un rôle décisif et novateur dans la poésie roumaine, auteurs d'œuvres vastes et d'une incontestable originalité pour l'époque, poètes pour qui les emprunts ne comptent plus et dont le mode original de création s'épanouit, à travers une sélection orientée par les nécessités de l'époque et suivant leur tempérament artistique, dans des synthèses qui portent l'empreinte de l'atmosphère d'effervescence prémonitoire de la révolution.

Ion Heliade Rădulescu, puissante figure culturelle, animateur littéraire et participant actif aux événements de 1848, promoteur d'une massive campagne de traduction des grandes œuvres de la littérature universelle, traduit lui-même des œuvres de Racine, Voltaire, Rousseau, Lamartine, Byron. Il fructifie des suggestions dantesques et miltoniennes dans un vaste poème d'ordre „sociogonique", selon la dénomination de Tudor Vianu — l'*Anatolida* —, il illustre le thème préromantique des ruines et culmine avec un poème de puissante originalité comme *Sburătorul* (Le Sylphe), où il amalgame des mythes et des superstitions populaires, d'une manière pleine d'anticipation pour les tendances ultérieures du romantisme roumain.

Cette avide et, en apparence, non discriminatoire assimilation de suggestions multiples, venues de diverses esthétiques littéraires, permet cependant au chercheur, attentif aux particularités du facteur récepteur, de découvrir des critères évidents d'organisation, et de démontrer des structures cohérentes, dictées par le spécifique de la société roumaine, aux approches des révolutions de 1848. D'une part, l'absence, à une étape antérieure, de certaines secousses sociales, qui auraient pu opposer tout aussi irrévocablement la bourgeoisie à la féodalité, à l'instar de ce qui s'était passé en France, ne crée pas l'incompatiblité connue entre la vision classique et celle romantique. D'autre part, l'aspiration de l'intellectualité avancée roumaine, vers l'européanisation, phénomène dénommé „synchronisme" par le critique roumain Eugène Lovinescu, encourage la littérature d'un pays, qui, en raison de son destin historique, n'avait pu tenir pendant longtemps le rythme culturel européen, de brûler les étapes et de réceptionner d'une manière synthétique les principes d'esthétique auxquels avaient abouti certains courants d'Occident, au prix d'une longue évolution. D'ailleurs, les éléments esthétiques, composant ces synthèses, attestent clairement le stimulant qui a guidé ce mode d'intégration

[3] Voir Al. Piru, *Literatura română premodernă*, E.P.L., 1964, p. 291.

Scanned with OKEN Scanner

et d'organisation des données qu'offraient les mouvements littéraires de l'Occident. C'est ainsi qu'à mesure que la lutte d'émancipation sociale et nationale précise ses buts, et que l'on approche de 1848, nous assistons à une atténuation des échos néo-anachréontiques, pétrarquistes ou de source rococo, ce qui, en d'autres termes peut se traduire par la disparition des éléments maniéristes qui tout en témoignant, certes, d'une souplesse et d'une ingéniosité combinatoire, étaient inadéquats et ankylosant pour une poésie qui se voulait être intensément participante au déroulement des événements. En échange, il y a coexistence, en un système d'une cohésion convaincante, des éléments de vision, des attitudes, des thèmes et des motifs d'inspiration classique, préromantique et romantique.

La manière dont tous ces éléments, qui semblent à première vue disparates, s'organisent, suivant des lignes directrices parfaitement intelligibles, et en conférant une unité à ce qui paraissait discordant, est évidente surtout dans l'œuvre du plus original et du plus moderne des poètes de cette génération : Grigore Alexandrescu. Sa vaste culture classique française et son admiration pour Racine, La Fontaine, Voltaire, sa connaissance des préromantiques tel que Young — paru dans une version roumaine — Ossian en traduction française etc., ou des romantiques comme Lamartine, Byron etc., permettent au jeune poète de s'affirmer en 1832 avec un premier recueil, qui laisse entrevoir les facettes multiples de sa personnalité poétique. A l'exception de quelques traductions de Florian, le volume contient, comme poésie originale des méditations et des fables. Le poète commence donc sa carrière sous le signe de la méditation lamartinienne et sous le canon de la fable classique, mais il trouve rapidement sa note originale. La méditation mélancolique et intimiste est abandonnée en faveur de la méditation philosophico-poétique d'orientation optimiste, espèce brillamment illustrée par son poème *Anul 1840* (L'Année 1840) dominé par l'idée que les souffrances subjectives doivent céder le pas aux préoccupations altruistes et pâlir en présence des espoirs du renouveau social. Le motif des ruines et des tombeaux, dont le cheminement à travers toute l'Europe a été poursuivi par Paul van Tieghem dans son ouvrage *Le Préromantisme*, est modelé par Alexandrescu, comme d'ailleurs par d'autres poètes de l'époque (V. Cîrlova, I. H. Rădulescu), en des variantes spécifiques. Les motifs puisés chez Volney provoquent non point tellement des réflexions mélancoliques sur l'effondrement des civilisations, vision qu'accompagnait toujours le sentiment de la vanité des choses humaines, mais plutôt une admiration pour un passé grandiose, que les ruines viennent de réactualiser dans un paysage nocturne, d'atmosphère ossianique. Le fantôme du voïévode dans la poésie *Umbra lui Mircea la Cozia* (L'Ombre de Mircea au monastère de Cozia), les luttes anciennes, évoquées dans le paysage lunaire du poème *Răsăritul lunii la Tismana* (Le levé de la lune au monastère de Tismana), l'enthousiasme philhellénique suscité par

Scanned with OKEN Scanner

les tombeaux des hétairistes, tout ceci ne rappelle guère l'atmosphère des *Nuits* de Young ou la poésie sépulcrale, inaugurée en Angleterre par Blair, Hervey et Gray (la poésie de ce dernier, l'*Elégie dans un cimetière de village* venait d'être traduite par le poète moldave Gheorghe Asachi, d'après une variante russe de Jukovski). Il s'agit plutôt de l'atmosphère d'exaltation civique et libertaire du poème de Schubart *Fürstengruft* et de celui de Foscolo, *Dei Sepolcri*, ces deux poèmes d'ailleurs inconnus, selon l'opinion des chercheurs les plus autorisés, aux poètes roumains des ruines.

Ignorant tout d'un ordre logique, dicté par l'évolution temporelle des doctrines littéraires, Grigore Alexandrescu continue d'écrire le long de sa carrière poétique, des fables et des épîtres ; mais le lecteur de Boileau, de La Fontaine, de Voltaire accorde à la satire, à la fable, à l'epître une atmosphère et une figuration nettement délimitée dans l'espace et dans le temps. La pièce, *Satira duhului meu* (La Satire de mon esprit) de 1842, suggérée par la IX^{e} satire homonyme de Boileau, exploite, elle aussi, le dédoublement à grands effets ironiques, utilisé par le classique français. Au-delà de cette similitude, la satire du poète roumain reconstitue, avec les moyens d'un peintre de mœurs, l'atmosphère d'un salon roumain, aux environs des années 40. Originales comme contexte, ou inspirées par La Fontaine ou Florian, ses fables surprennent des situations spécifiques à la réalité roumaine de l'époque, avec une valeur concrète qui laisse percer le détail colorié de mœurs et comportent souvent une orientation polémique.

Tout comme d'autres poètes roumains, ses contemporains, Alexandrescu n'a guère eu conscience d'un antagonisme quelconque entre l'hypostase classique et celle préromantique ou romantique. Il est d'autant plus étranger à cette idée de dualité, qu'il n'a ni même, à l'instar de Byron et d'autres, la conscience d'appartenir à un courant littéraire constitué. Toujours est-il que sa création est encore plus caractéristique pour le développement de la littérature roumaine, à cette période, puisqu'elle nous permet d'assister à ce processus de maturation et de modernisation, le long duquel les influences, incomplètement incorporées au début, aboutissent progressivement à des cristallisations et à des synthèses originales.

L'œuvre d'Alexandrescu (invoqué ici, à titre d'œuvre typique) ainsi que celles d'autres poètes de sa génération nous montrent que le concept du romantisme dans la littérature roumaine, concept compatible toutefois avec l'absorption des traditions du passé et, évidemment, avec certains éléments d'anticipation, appartenant à d'autres formules, exige quelques précisions. Le classicisme, dans son œuvre et, en général, dans la littérature roumaine de la première moitié du siècle dernier, ne représente nullement un prolongement, ou bien l'écho tardif d'un courant historiquement dépassé. Il n'y a jamais eu dans notre littérature, de classicisme antérieur au moment littéraire qui fait l'objet de ces lignes, un classicisme

Scanned with OKEN Scanner

issu de circonstances similaires à celles qui l'ont généré en France ou en Angleterre. Par ailleurs, ni le préromantisme comme tel, n'a connu dans la littérature roumaine l'ampleur et cette netteté de contour, qu'il a atteintes dans les autres littératures européennes. Aussi pouvons-nous parler, en ce qui nous concerne, d'une *superposition* de courants littéraires et dans ce contexte, l'originalité est représentée justement par la cristallisation, autour d'un axe idéologique, de certains éléments de doctrine qui nous sont parvenus de différents foyers de radiation. La sélection des modalités, l'absorption des influences se sont faites, en accord avec les tendances de certains esprits profondément engagés dans l'œuvre de transformation sociale, esprits qui cherchaient, selon l'expression de Tudor Vianu, des „alliances idéologiques" [4]. C'est là la raison pour laquelle le classicisme n'a pu offrir à ces esprits intéressés au progrès des mœurs, le modèle de la tragédie, et qu'en échange il leur proposa les modèles de la fable, de la satire et de la comédie qui détiennent, dans la littérature roumaine, la préséance chronologique. C'est pour la même raison que le thème préromantique des ruines, des tombeaux, de la nuit, a subi une orientation libertaire, et que la méditation romantique, d'inspiration lamartinienne, ne conserve, que peu de temps, son caractère de confession intime (le lyrisme intime est d'ailleurs très peu représenté à cette époque dans notre littérature), tout en évoluant vers la réflexion sur la destinée des peuples.

Cette manière sélective d'intégrer les influences explique également les traits majeurs du romantisme roumain à sa première période. Pour ce premier moment, caractérisé par la coexistence des traits préromantiques et romantiques avec les traits classiques et avec de nombreuses attitudes qui se rattachent à la période de „lumières", l'opinion de René Wellek, — qui considère que les éléments définitoires de la littérature romantique sont : „l'imagination en ce qui concerne la conception de la poésie, la nature pour ce qui est de la conception du monde, le symbole et le mythe pour le style poétique" [5] — exige certains amendements, tout en restant parfaitement valable pour l'étape suivante.

Le romantisme des pré-quarante-huitards ne semble guère avoir été attiré par l'expression symbolique, car il n'était pas alimenté de la même manière que celui des poètes allemands de la génération de Novalis, que celui de Coleridge ou celui de Hugo par un système philosophique analogique, gouverné par l'idée de l'unité primordiale. Les mystères de la nature, les zones obscures de la conscience ne stimulent que très peu l'imagination des poètes roumains de cette génération et ne leur sollicite guère l'epression ambiguë et troublante du symbole. Alexandrescu est un esprit clair, peu attiré par les ténèbres, encore qu'il soit l'auteur d'une ballade macabre, qui rappelle — à l'exception près du frisson

[4] Tudor Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată*, Ed. Academiei, 1963, p.s.
[5] René Wallek, *op. cit.*, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

mystique — les ballades de Bűrger. Il est vrai que dans sa jeunesse, il se moule quelque peu sur Lamartine, mais dans sa maturité, le poète façonne ses exaltations lyriques et ses mélancolies profondes, dans un style direct, à peu près dénudé de métaphores, par-ci, par-là, ennobli par l'utilisation des sentences. „Le mal du siècle" ne l'a pas touché bien qu'il cultivait l'expression pathétique et une certaine gesticulation romantique. Les représentants du romantisme roumain préquarante-huitard sont conscients d'une mission historique qu'ils expriment d'une manière méditative, voire satirique sinon messianique comme Alecu Russo, dans sa poésie *Cîntarea României* (Le Chant de a Roumanie).

En échange l'historisme romantique a marqué décisivement de son empreinte toute la génération. Le programme-manifeste de la revue „Dacia Literară" (La Dacie littéraire) (1840), signé de l'historien illustre, l'homme politique et le grand animateur culturel Mihail Kogălniceanu, milite pour une littérature originale inspirée de l'histoire, des coutumes, des traditions du peuple roumain. Dans un article-manifeste et dans différents avant-propos le poète réthorique et le tumultueux homme d'action politique, Cezar Boliac, range la poésie — peut-être sous l'inspiration de certaines idées recueillies dans les travaux théoriques de Victor Hugo — sous le signe du dynamisme historique, théorisé par Vico et Herder. En la déclarant étrangère aux zones de l'imitation et en la plaçant dans celle dominée par la génialité, en proclamant le mystère de la poésie et son caractère de révélation, incompatible avec des règles et des canons, Boliac est en fait, bien qu'assez tard, en 1844, le premier romantique roumain, conscient de l'antithèse classicisme-romantisme.

L'historisme, l'intérêt pour le passé national et le folklore sont en effet des manifestations naturelles, dans un moment d'affirmation nationale et d'émancipation sociale, moment qui peut justifier également l'adoption de certaines formes poétiques classiques, — telle la satire et la fable — capables d'être utiles „à la cause" et de contribuer à l'élévation des mœurs jusqu'au niveau exigé par les graves missions à remplir en commun.

Le byronisme, le thème faustien, et ensuite, progressivement, l'intériorisation qui repousse la réthorique et la gesticulation spectaculaire, la poésie symbolique, développée à partir d'une profonde assimilation de la philosophie romantique, seront le lot d'une étape plus tardive, étape qui saura fructifier l'expérience poétique de la génération des pré-quarante-huitards en poursuivant, entre autres, le même intérêt pour le folklore et pour le passé historique, considéré comme exemplaire. Cette nouvelle étape du romantisme roumain, qui se situe dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, sera dominée par la personnalité poétique de dimensions universelles de Mihail Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

АСПЕКТЫ НАСЛОЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕЧЕНИЙ В РУМЫНСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

РЕЗЮМЕ

Исходя из той общепризнанной истины, что эстетические формулы литературных течений очень редко существуют в их чистом, гомогенном виде, что отнюдь не зачеркивает понятия «литературное течение», автор анализирует явление наслоения литературных течений в румынской поэзии первой половины XIX в. В пейзаже разнообразных влияний, ассимилированных внешне эклектически и случайно, она нащупывает особенности рецептарного фактора и критерии организации, продиктованные спецификой румынского общества накануне революции 1848 г.

Устанавливается литературная специфика этого исторического момента — сосуществование преромантических и романтических особенностей с чертами классицизма и многочисленными элементами, характерными для просветительства.

Scanned with OKEN Scanner

L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres

MATEI CĂLINESCU

On ignore presque totalement à l'étranger, même dans les cercles de spécialistes, la contribution artistique de l'avant-garde roumaine, aussi les renseignements qui figurent, assez rarement par ailleurs, dans des essais de synthèse internationale, sont-ils non seulement lacunaires, mais fourmillent d'erreurs. Certes, on sait bien que certains écrivains et artistes, ayant joué un rôle important dans l'avant-garde occidentale, sont d'origine roumaine et qu'ils se sont formés dans leur pays, tels Tristan Tzara et Marcel Janco, qui participèrent au lancement du mouvement Dada à Zurich, ou le peintre surréaliste Victor Brauner, et plus récemment, Eugène Ionesco, considéré lui aussi comme un auteur d'avant-garde, encore que son art ne soit qu'en partie susceptible d'une telle définition. Mais c'est à peu près tout, et quoique l'on ait souligné parfois l'importance, pour mieux connaître ces personnalités, d'étudier leurs débuts, cette recommandation n'est guère suivie. Et si Michel Sanouillet, l'auteur d'un récent livre sur *Dada à Paris* (J. J. Pauvert, 1965) affirme bien «qu'il importe au plus haut point par exemple... — de situer par rapport au symbolisme les premiers essais littéraires de Tzara avant son départ de Bucarest pour Zurich», etc. ce n'est que pour s'en tenir simplement là, quelque surprenant que cela puisse paraître.

Aussi avons-nous résolu dans le cadre de ce Congrès, de tenter une esquisse de l'évolution de l'avant-garde littéraire en Roumanie et de ses rapports avec les courants d'avant-garde de la littérature étrangère.

Les premiers signes de la crise de valeurs (elle-même représentant l'un des aspects de la crise générale du système capitaliste au début du XX^{e} siècle, quand devaient se succéder les divers mouvements d'avant-garde), peuvent être discernés dans la littérature roumaine, peu après 1910. Dans l'atmosphère trouble, pleine de contradictions, d'avant la première guerre mondiale, une effervescence polémique peu habituelle apparaît dans notre vie culturelle, comme d'ailleurs dans celle de l'Europe, qui marquera la dynamique de l'évolution de la littérature dans les décades à venir. En effet, une grande partie des courants nouveaux,

Scanned with OKEN Scanner

durables ou éphémères, définiront leur programme en premier lieu *par une opposition*, par une réaction polémique, la négation jouant dans le débat esthétique un rôle sans précédent dans l'histoire de la littérature. Les préliminaires de cette attitude se retrouvent chez nous dans les disputes provoquées par le symbolisme après 1892, quand paraît le premier manifeste nettement symboliste de Al. Macedonski. [1].

Se heurtant à la forte opposition des orientations traditionalistes — qui bénéficiaient d'une large audience populaire — les représentants du symbolisme roumain, depuis l'irrascible Macedonski jusqu'à Minulescu, condamnent en de termes véhéments les poétiques vieillies, exaltant, encore que par des formules souvent voilées ou confuses — la nouveauté, la modernité, la singularité [2]. Telle était l'atmosphère où se formaient les futurs promoteurs de l'avant-garde, dont les débuts s'inscrivent souvent sous le signe du symbolisme tardif. C'est le cas, par exemple, des deux adolescents qui firent paraître en 1912 la revue éphémère «*Simbolul*» (Le Symbole) : S. Samyro, qui devait devenir célèbre quelques années plus tard sous le pseudonyme de Tristan Tzara et I. Iovanaki (Ion Vinea). Parmi les collaborateurs de la revue se trouvent la plupart des représentants de la nouvelle poésie roumaine de l'époque : Al. Macedonski, I. C. Săvescu, Adrian Maniu, et aussi Ion Minulescu, dont les *Romanţe pentru mai tîrziu* (Romances pour plus tard) (1908) sont imitées avec empressement par le jeune Tristan Tzara, dans des vers qui ne manquent pas de fluidité musicale et qui témoignaient également d'une lecture récente des symbolistes français ou belges, notamment Laforgue, Samain et Maeterlinck. On suppose que la revue paraissait grâce à l'argent avancé par Marcel Janco, fils d'une famille aisée, qui se chargeait, comme plus tard à «*Dada*», des illustrations. Mais les deux amis (auxquels s'était joint Adrian Maniu) se détachent rapidement de l'influ-

---

[1] Il s'agit de l'article *La Poésie de l'avenir* (Poezia viitorului) publié dans la revue «*Literatorul*», nº 2, 1892.

L'article de Macedonski proclame, dès le début : «C'est la poésie symboliste qui a le rôle principal dans la poésie moderne» et cite ensuite comme modèle de poésie symboliste «des génies comme Baudelaire, comme le belge Maeterlinck, comme Mallarmé, comme Joséphin Péladan, comme Moréas», etc. Le texte de Macedonski est aussi le premier où le terme *symbolisme* est employé dans le sens qu'il avait pris en France dans le cadre des discussions théoriques de 1880 à 1890 ; le poète roumain connaît non seulement le manifeste de Moréas paru dans Le Figaro (1886), mais aussi, le *Traité du Verbe* de René Ghil (il parle d'instrumentalisme) et est en même temps au courant de ce que publient les revues symbolistes françaises. Les contacts de Macedonski avec le mouvement symboliste sont cependant plus anciens, car il avait publié des vers en français dans «La Wallonie» d'Albert Mockel dès 1886.

[2] Les manifestes de Ion Minulescu publiées dans «Revista celorlalţi», 1908 : *Aprindeţi Torţele* —, *Allumez les Flambeaux !* (nº 1), *În grădina prietenului meu*, — *Dans le Jardin de mon Ami* (nº 2) et dans *Insula* (1912) (nº 1) où il parle de l'intention d'«inventer des motifs nouveaux» et de «la nécessité de la singularisation» et exprime «la répulsion pour les formes souillées» où tout ce qui était ancien se voyait accusé d'«imposture», etc.

Scanned with OKEN Scanner

ence symboliste, à en juger d'après leurs vers publiés en 1914—1915 dans «Noua revistă română» (La Nouvelle Revue Roumaine) et dans «Chemarea» (L'Appel) de Ion Vinea. On y distingue un évident penchant pour le scandale littéraire, ainsi qu'une tendance à réhabiliter le banal et le quotidien, et d'élargir implicitement la sphère de la création poétique. Les fréquentes associations de termes, s'éloignant des représentations habituelles — non sans une apparence d'incongruité et d'arbitraire — démontrent leur ardeur juvénile de défier la tradition. Parfois cette attitude ostentative se traduit en déclarations naïvement exhibitionnistes, comme dans *Vino cu mine la țară* (Viens à la campagne avec moi) de Tristan Tzara (poésie datée de 1915) :

> «...Nous irons à cheval des journées entières,/Nous ferons halte dans des auberges grises,/Là on lie beaucoup d'amitiés/Et la nuit on couche avec la fille de l'aubergiste / Sous les noyers où passe le vent lourd comme un jardin de fontaines/Nous jouerons au échecs / Ainsi que deux vieux pharmaciens / Et ma sœur lira les journaux dans le hamac. / Nous nous mettrons tout nus sur la colline / Pour que le prêtre se scandalise et que les filles se réjouissent/ Nous nous promènerons comme les agriculteurs avec de grands chapeaux de paille/ Nous nous baignerons près de la roue du moulin/ Nous nous étendrons sans gêne au soleil / On nous volera les habits / Et les chiens aboieront après nous» (Traduction de Claude Sernet) [3].

Le camarade auquel il s'adresse est vraisemblablement Ion Vinea, qui évoque lui aussi, dans l'un de ses poèmes, des vacances passées avec son ami à la campagne :

> «Il faisait chaud, des sophas profonds, du café sur la table, / Tristan Tzara, tandis que tu prêtais l'oreille à l'événement,/le garde-forestier sifflait son chien/et les cerfs, le museau plongé dans le lac, y buvaient des étoiles./. Et moi j'ai écrit ces vers/ en souvenir des heures consacrées aux échecs / dans la forêt où j'ai lu Nietzsche». (*Dintr-o vară*, 1923).

Une similitude — même vague — entre ces premières poésies de Tzara et celles qui suivirent le moment Dada est corroborée entre autres, par la traduction en français, dans le volume *De nos Oiseaux* (Éditions

---

[3] Faisant partie du fonds de manuscrits de jeunesse, en roumain, que Tzara avait laissés en Roumanie lors de son départ, cette poésie fût publiée par Ion Vinea dans «Contimporanul», I, nº 15, d'octobre 1922.

Scanned with OKEN Scanner

Kra, 1923), de l'une de ses compositions de jeunesse, *Înserează* (Le Soir vient) datée de 1913 à Mangalia [4].

C'est à cette époque qu'avait commencé à composer ses proses absurdes, le bizarre Urmuz (1883—1923), dont les œuvres inédites ne jouissaient que d'une diffusion orale, grâce à quelques comédiens de ses amis. Au café littéraire bucarestois, les écrits d'Urmuz étaient considérés comme de simples farces verbales, intelligentes certes, mais à titre de pur divertissement. Ce n'est qu'après la guerre que ces écrits réussissent à susciter un certain intérêt littéraire et que le grand poète Tudor Arghezi, alors directeur de la revue «Cugetul românesc» (La Pensée roumaine) publie les premiers textes d'Urmuz (1922). Mais leur auteur, greffier à la Cour de Cassation, se suicide l'année suivante (1923), sans que l'on ait pu expliquer les raisons de ce geste désespéré. Le peu d'écrits laissés

---

[4] Le texte roumain a paru également par les soins de Ion Vinea dans «Contimporanul» (III, nº 46, mai 1924). Les vers roumains de Tristan Tzara, publiés en partie par lui-même avant 1916, et dans les revues d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, ont été réunis en volume par Sacha Pană, sous le titre : *Les Premiers Poèmes de Tristan Tzara* (Bucarest, Editions Unu, 1934). Depuis peu on a également publié une traduction française du volume : Tristan Tzara, *Les Premiers Poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, (Paris, Éditions Seghers, 1965). Il est intéressant de noter que *Les Premiers Poèmes de Tristan Tzara* avaient été publiés à Bucarest avec le consentement de l'auteur ainsi que le témoignent ses lettres adressées à Sacha Pană qui lui avait proposé de les faire éditer. ...«Votre proposition de faire éditer mes poèmes roumains ne peut que me séduire et je tiens à vous remercier de l'intérêt que vous témoignez à leur égard» (lettre à Sacha Pană du 16 sept. 1933). Ce fut encore Tzara qui décida son éditeur d'écarter du sommaire les quatre poèmes parus dans «Le Symbole» («... Je ne vois pas la nécessité de faire figurer dans ce recueil les quatre poèmes parus dans «Le Symbole» ; non parce que symbolistes, comme vous dites, mais — autant que je puisse m'en rappeler — parce que franchement dépourvus d'intérêt. J'avais moins de seize ans quand je les avais écrits» — lettre à Sacha Pană du 17 janvier 1934). Le livre — dont le titre avait été choisi toujours par Tristan Tzara — parut en librairie le 15 février 1934. L'édition comportait 213 exemplaires numérotés, dont les 13 premiers s'ornaient d'une eau-forte qu'Yves Tanguy avait faite et tirée à Paris à la demande de Tzara lui-même, en détruisant le cuivre après le tirage. Il est intéressant de constater que l'auteur entendait par le titre souligner la continuité de sa destinée poétique. Son éditeur ayant proposé comme titre du recueil *Poèmes d'avant Dada*, Tzara refusa catégoriquement : «..ceci laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique, si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance similimystique, pour ainsi dire : dada) qui, à proprement parler, n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré à une nécessité latente» (Cf. Cl. Sernet, *Présentation des Premiers Poèmes de T.T.)*. En ce qui concerne l'activité de Tristan Tzara en Roumanie on peut consulter en français, en dehors de la riche introduction de Claude Sernet aux *Premiers Poèmes*, la communication de Sacha Pană présentée récemment à Paris à l'Association pour l'étude du mouvement Dada (*Bref aperçu sur la littérature d'avant-garde en Roumanie entre les deux-guerres mondiales et la présence de Tristan Tzara dans les périodiques roumains de l'époque*, 27 avril 1966) et aussi l'étude de Ov. S. Crohmălniceanu sur *Tristan Tzara en Roumanie*, publiée dans la «Revue roumaine», XXIe année nº 2, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

devaient être publiés d'abord dans des revues, puis en volume, par les soins de Sacha Panã (Editions Unu, 1930) et devinrent l'objet d'un culte pour tous les représentants de l'avant-garde, qui tenaient Urmuz pour une sorte de Jarry roumain, encore que la comparaison ne soit valable que jusqu'à un certain point. Toujours est-il vrai que Urmuz reste l'une des personnalités les plus originales et en même temps les plus énigmatiques, ne serait-ce que par l'absence des données les plus élémentaires qui auraient permis de reconstituer sa biographie intellectuelle. Tard venu dans la vie littéraire et avec une œuvre modeste, achevée plusieurs années auparavant, Urmuz est l'un de ces écrivains qu'il est impossible de faire entrer dans les schémas classiques de l'histoire littéraire. Jusqu'à un certain point, vu son penchant pour les automatismes verbaux, les équivoques oniriques, l'humour noir et le grotesque, il peut être considéré comme un surréaliste avant la lettre. C'est d'ailleurs ce qui arriva [5], mais les cascades, apparemment délirantes d'automatismes dans la prose d'Urmuz ne sont pas un effet de la spontanéité de la *dictée* automatique, mais résultent d'un effort lucide. En fait, l'écrivain a l'intuition de *l'aliénation* et en premier lieu de l'aliénation par le *langage*, par le vidage du langage de toute substance humaine dans l'ordre de la communication. Il est clair, pour qui connaît Urmuz, qu'il est un précurseur d'Eugène Ionesco, celui de la *Cantatrice Chauve* et de *La Leçon*, celui qui composait comme il le disait lui-même «une tragédie du langage». Mais au-delà du langage, les personnages des petits «romans» d'Urmuz, (dont aucun dépasse plus de quelques pages), vivent un étrange processus de confusion avec les objets, transposition hallucinante-concrète de la transformation de l'homme en un objet dans le cadre des relations sociales contemporaines. Tout son œuvre témoigne d'un manque total de confiance des valeurs traditionnelles. Ce qui est révélateur quant à la position esthétique d'Urmuz, c'est la conscience d'une crise de *l'idée de littérature* en elle-même. Outre diverses manifestations de révolte de type avant-gardiste contre *la littérature*, selon l'acception conventionnelle et conformiste du terme, Urmuz formule, également, sa protestation, par

---

5 Dans son *Histoire de la Littérature Roumaine depuis ses origines jusqu'à ce jour* (1941), G. Călinescu voit Urmuz dans cette perspective et écrit : «Le surréalisme roumain est, par Urmuz, antérieur au surréalisme français et indépendant (p. 804). Eugène Ionesco, dans une présentation de Urmuz, suivie de la traduction de deux de ses nouvelles *(Les lettres nouvelles*, janvier-février 1965, sous le titre *Précurseurs roumains du surréalisme*, où l'on publie aussi des traductions de Jacques Costine, collaborateur à la revue de Ion Vinea, «Contimporanul») considère que Urmuz« inventa — peut-être dès 1907 ou 1908, date à laquelle il composait ses premières pages bizarres — un véritable langage surréaliste». Mais il finit quand même par se demander : «Urmuz est-il un authentique surréaliste ? Peut-être, comme il n'abandonne jamais sa lucidité ironique, est-il seulement un burlesque, frère spirituel de Jarry ?...» La conclusion vaut aussi d'être citée : «En tout cas, Urmuz est bien un des précurseurs de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales, de pensée et de langage, qui, aujourd'hui, sous nos yeux, se désagrègent, absurdes comme les héros de notre auteur».

Scanned with OKEN Scanner

le récit saugrenu du dévorement réciproque d'Algazy et de Grummer, les deux personnages qui donnent le titre à l'un de ses petits «romans», ou plutôt dirait-on mieux, de ses «antiromans». Ce qu'on appelle «littérature» n'est au fond qu'un produit commercial comestible, d'où il s'ensuit, en exploitant de manière grotesque l'équivoque de l'expression «nourriture spirituelle», la grande métaphore digestive développée à la fin de l'écrit :

«Un jour Grummer, sans avertir Algazy prit la brouette et partit seul à la recherche de chiffons et d'osselets, mais à son retour trouvant par hasard quelques restes de poèmes, il feignit la maladie et sous sa couverture il les mangea seul en cachette... Algazy flairant, entra derrière lui là-bas, ayant le dessein sincère de ne lui faire qu'une légère morale, mais il observa avec épouvante dans l'estomac de Grummer, que tout ce qui était bon dans la littérature avait été consommé et digéré.

Tout aliment de choix lui manquant à l'avenir, Algazy mangea en compensation toute la vessie de Grummer, tandis que celui-ci dormait.....

Désespéré, le lendemain Grummer demeuré seul au monde sans vessie, prit le vieillard par la barbiche et après le coucher du soleil, il le transporta furieusement au sommet d'une haute montagne... Là-bas une lutte géante s'engagea entre eux, qui dura toute la nuit, jusqu'à ce que, vers le point du jour, Grummer vaincu offrit de rendre toute la littérature avalée.

Il la vomit dans les mains d'Algazy... Mais le vieillard dans le ventre duquel les ferments de la vessie avalée avaient commencé à éveiller les frissons de la littérature de l'avenir, trouva que tout ce qui lui est offert est trop peu et vieilli...

Affamés et n'étant pas en état de trouver dans l'obscurité la nourriture idéale dont tous deux avaient tant besoin, ils recommencèrent la lutte avec une force accrue et sous le prétexte qu'ils ne se goûtaient que pour se compléter et mieux se connaître, ils commencèrent à se mordre avec une fureur toujours plus grande, jusqu'à ce que se consommant mutuellement, peu à peu ils arrivèrent tous deux au dernier os... Algazy finit le premier...»[6].

Bien que longtemps ignoré par la critique littéraire, Urmuz exerça une influence non seulement sur les mouvements littéraires d'avant-garde, comme l'attestent les imitations et les pastiches même de son antiprose, mais bien au-delà. En effet, il est indubitable que l'attention que lui accorda Arghezi ne fut pas un simple caprice, car il s'engagea en quelque sorte lui aussi, non sans un accent très personnel, dans la voie du comique absurde et de l'humour noir, inaugurée par Urmuz. A cet effet le témoignage de son utopie négative *Tablete din ţara de Kuty* (Tablettes du pays de Kuty) (1933) ou les petites pièces de théâtre absurde, publiées

[6] Le texte d' *Algazy & Grummer* fut publié par Tudor Arghezi après la mort d'Urmuz dans un numéro de la revue, «Bilete de Papagal» consacré à la mémoire de l'auteur, («Bilete de Papagal», nº 16, 1928).

Scanned with OKEN Scanner

dans sa revue «Bilete de papagal» (Billets de Bonne Aventure) (1928) sont éloquentes.

Si les premiers signes des orientations d'avant-garde peuvent être déjà décelés avant la première guerre mondiale, on ne peut toutefois parler d'un mouvement d'avant-garde littéraire proprement dit en Roumanie que dans l'après-guerre. Ce n'est qu'alors que ces manifestations de début, plus ou moins spontanées, commencent à chercher un certain appui théorique. La première et d'ailleurs l'une des plus importantes revues de l'avant-garde roumaine, «Contimporanul» — sous la direction de l'ami d'adolescence de Tzara, Ion Vinea — paraît le 3 juin 1922, date qui coïncide avec celle du retour en Roumanie de Marcel Janco. qui se chargera de la présentation artistique et qui paraît-il avait contribué à imprimer à la revue la direction d'un dadaïsme «constructif». En effet Janco avait pris parti contre le nihilisme absolu de Tzara dès 1919, participant à la création du groupe dissident *Das Neue Leben.* Il nous faut tenir compte aussi du fait qu'à cette date les manifestations des constructivistes étaient devenues plus intenses, tel le Congrès constructiviste de Berlin de 1922 sous la présidence de Théo Van Doesburg (E. Lissitsky, Max Buchartz, Alfred Kemeny, etc.) auquel prennent part également les dadaïtes Tzara, Hans Arp, Hans Richter. Dans son livre sur le mouvement Dada, Michel Sanouillet (v. *Préambule, Dada dans le monde)* parle de la «forme assez particulière de Dadaïsme que Janco allait importer en Roumanie, et qui se rapprochait dangereusement du constructivisme» en soulignant le caractère «modéré et rassurant du Dadaïsme roumain»[7]. Laissant de côté le parti-pris que l'on peut discerner dans certains tours de phrase, explicables d'ailleurs chez l'historien du mouvement, on peut dire que l'orientation de «Contimporanul» est en premier lieu constructiviste, et qu'elle se rapproche parfois non seulement du dadaïsme, auquel il emprunte quelquefois les moyens violents de polémique, mais aussi d'autres courants d'avant-garde. Le programme littéraire de «Contimporanul» est défini seulement en 1924, dans un *Manifeste activiste pour la jeunesse* («Contimporanul», III, 46, mai 1924) qui débute par une violente négation, sur un ton qui ne manque pas d'une certaine ressemblance avec celui d'autres manifestes avant-gardistes de l'Occident : «À bas l'Art, car il s'est prostitué ! La Poésie n'est qu'un pressoir à exprimer la glande lacrymale des filles de tout âge ; le Théâtre, une recette pour la mélancolie des mar-

[7] Michel Sanouillet : *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 48. Il faut quand même dire que, dans les quelques lignes consacrées au mouvement Dada dans «le pays natal du père du dadaïsme» on trouve plusieurs erreurs d'information. Les revues «75 H.P.» et «Punct», que l'auteur cite comme organes constructivistes, ont paru non point en 1921 (donc avant «Contimporanul»), mais en mars 1924 («Punct») et en octobre 1924 («75 H.P.»). De même ce n'est pas Janco, mais Ion Vinea qui a lancé «Contimporanul», en juin et non en décembre 1922, et qui ne fut pas publié comme l'affirme Sanouillet, jusqu'en 1939, mais seulement jusqu'en 1932. D'autre part Ion Vinea et Jacques Costin n'ont jamais été peintres, comme le dit l'auteur, mais des poètes, etc., etc.

Scanned with OKEN Scanner

chands de conserves ; la Littérature, un clystère dégonflé ; la Dramaturgie, un pot de fœtus fardés ; la Peinture, un lange de la nature, étalé dans les salles de placement», etc. La partie constructive du manifeste nous montre cependant que nous sommes loin du nihilisme dada ; le roman est, certes, condammné à mort, mais c'est en faveur du «reportage quotidien», le théâtre, en se débarrassant des «clichés effacés de la vie bourgeoise», doit devenir un «théâtre de pure émotivité», les arts plastiques, libérés du «naturalisme» doivent être «l'expression des formes pures par rapport à elles-mêmes». En proclamant la nécessité «d'exterminer l'individualisme» on fait l'éloge de la simplification des procédés «jusqu'à l'économie des formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et les tissages roumains, etc.)». D'autre part le manifeste élogiait «l'activisme industriel», — le sceau de la vie moderne — qui s'introduit en Roumanie «en dépit des partis stupéfaits». L'esprit, le rythme et le style qui dériveront de l'industrialisation du pays «ne doivent être accablés d'anachronismes». Et le manifeste se termine sur un mot d'ordre «terrible». «Tuons nos morts !» En laissant de côté l'ostentation typiquement avant-gardiste des formulations, que résulte-t-il du texte de Ion Vinea ? En premier lieu une *volonté de synthèse* moderne (on retrouve dans la définition du programme de la revue, des éléments futuristes, expressionnistes, cubistes, dadaïstes, etc.) qui conduira les collaborateurs du «Contimporanul» à nommer *constructivisme* le courant promu par eux et qui ne manque sûrement pas de certaines analogies avec le constructivisme européen des années vingt, mais tout en étant néanmoins différent.

Laissons de côté les manifestes d'autres revues d'avant-garde moins importantes, où l'on retrouve, sous d'autres formulations, la même tendance vers le constructivisme («75 H.P.» 1er octobre 1924 ou «Punct», 4 décembre 1924, dont les collaborateurs passeront en bloc au «Contimporanul» en 1925) et arrêtons-nous au manifeste et aux positions théoriques de l' «Integral», l'une des publications les plus caractéristiques de l'avant-garde roumaine. Cette revue paraît le 1er mars 1925 et dure (imprimée par intermittence) jusqu'en avril 1928. Nous y retrouvons — malgré les formulations grandiloquentes, extravagantes à bon escient — les principales idées du manifeste du «Contimporanul»: c'est-à-dire l'adéquation de l'art au style activiste-industriel de l'époque («Nous vivons définitivement sous la destinée citadine. Intelligence-filtre, lucidité-surprise, rythme-vitesse..., etc.»). la condamnation de l'individualisme en préconisant la vie de l'artiste dans le social («Non pas des individus archanges planant au-dessus de la société ; pris dans l'engrenage, nous vivons *dans la société, par la société, pour la société...*») ; enfin on y affirme, cette fois-ci explicitement, à la différence de «Contimporanul», la volonté de *synthèse moderne* des collaborateurs de la revue, qui s'intitulent «intégralistes» : «Nous synthétisons la volonté de la vie de toujours, de partout et les efforts de toutes les expériences modernes. Plongés dans la collectivité nous lui créons le style d'après des instincts qu'elle soupçonne à peine».

Scanned with OKEN Scanner

Le surréalisme, né depuis peu, est discuté de manière critique par les intégralistes. Dans un article du premier numéro, l'un des rédacteurs et des principaux animateurs de la revue, Ilarie Voronca[8] déclare que le surréalisme est non conforme «au rythme du temps et qu'il est une involution par rapport au dadaïsme de Tzara», le surréalisme étant en dernière analyse «féminin expressionniste». «Le dadaïsme était viril. Le surréalisme ne bouleverse pas». Ou bien : «A l'appel *du siècle intégral* le surréalisme signifiait donc une absence. Aujourd'hui l'heure des réalisations est pleine. La poésie, la musique, l'architecture, la peinture, la danse vont toutes, intégralement enchaînées vers une gare définitive et élevée. Le surréalisme ignora la voix du siècle qui criait : INTÉGRALISME. Après l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, le surréalisme était tardif. Non pas la désagrégation malade romantique surréaliste, mais l'ordre *synthèse*, l'ordre *essence constructive, classique, intégrale*». La revue, qui publie en dehors des textes français et parfois aussi allemands (des articles envoyés par Hervarth Walden, directeur du prestigieux «Der Sturm», Max Eichenberger, etc.) n'ignore cependant pas les surréalistes ; bien au contraire, quelques-uns des rédacteurs impriment eux-mêmes de la prose surréaliste typique (I. Călugăru, par exemple, est présent dans le n° 2 d'avril 1925, avec le morceau *Prinț papal* (Prince Papal), sous-intitulé «Psychisme Automatique»). Dans le n° 3 (mai 1925) un collaborateur montre que le surréalisme a «des affinités pour l'art muet» (*Suprarealismul și cinematograful* — Le Surréalisme et le Cinéma, de Barbu Florian) et quelques mois plus tard (n° 8, novembre-décembre 1925), Mihai Cosma (Claude Sernet), lors d'un entretien avec Pirandello, indique le surréalisme également parmi les sources initiales de l'*intégralisme* qu'il définit : «une synthèse scientifique et objective de tous les efforts (évidemment modernes, n. n.) essayés jusqu'ici (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.), le tout sur des fondements constructivistes, et tenant à refléter la vie intense et grandiose de notre siècle remué par les vitesses du mécanicisme, par l'intelligence froide de l'ingénieur et par le triomphe sain du sportsman...» Toutefois ce sont les dadaïstes qui demeurent les idoles de la revue, en premier lieu Tzara (qui publie des poèmes français inédits et donne des interviews) suivi de Ribemont Dessaignes, et d'autres. Les futuristes sont aussi très prisés et un numéro tout entier, celui d'avril 1927, leur est consacré. Au fond, il s'agit d'une revue largement avant-gardiste, ouverte aux tendances les

[8] En dehors de sa riche activité littéraire en roumain, Voronca publia beaucoup aussi en France, pays où il s'établit finalement, soit des traductions faites par lui-même de ses vers roumains, soit des poèmes écrits en français. Au sujet de sa personnalité en tant que poète français on pourra consulter — I. Voronca : *Poèmes choisis*, avec une introduction de Tristan Tzara et un portrait de Marc Chagall, Seghers, 1956 et aussi le numéro du *Le Pont de l'Épée* qui lui fut dédié (8e Année, no 27—28, Ier trimestre 1965 qui contient, outre un *Choix de Poèmes*, une riche documentation bibliographique et une suite de témoignages sur Voronca.

Scanned with OKEN Scanner

plus diverses et à cet égard c'est surtout le numéro 13—14 (juin-juillet 1927) qui est significatif, vu qu'il publie, non seulement des poèmes roumains de Voronca, Philippide, St. Roll, etc., mais aussi un florilège de poésie française contemporaine (B. Fondane, qui avait envoyé de Paris les textes inédits des poèmes, explique clairement le critère : «Ni choix, ni préférence, mais tableau des forces vives d'un temps en train de bouleverser l'automatisme des traditions») : Tristan Tzara, Roger Vitrac, Max Jacob, Ribemont Dessaignes, Pierre Reverdy, Paul Dermée, Delauney, B. Fondane, etc.

Constructivisme, intégralisme sont, quant au fond, deux termes qui ne veulent dire en définitive autre chose que l'avant-garde littéraire en Roumanie avait un caractère par excellence *ouvert* et qu'elle était dominée par une *volonté de synthèse,* ne connaissant que tout à fait occasionnellement les polémiques entre les divers groupements (à la différence, par exemple, de la situation en France, où, après la rupture entre Breton et Tzara, l'histoire du surréalisme est pleine de querelles, de scissions, d'excommunications bruyantes, etc.). Voilà la raison que la troisième revue importante de l'avant-garde roumaine — je veux dire «Unu» (qui a paru sous la direction du poète et essayiste Sacha Pană, du 1er avril 1928 au 1er décembre 1932) — n'a pas marqué non plus une direction précise, mais a voulu servir tous les principaux courants d'avant-garde. On remarque cependant avec le temps chez les collaborateurs de «Unu» une accentuation de l'influence du surréalisme. Dans le manifeste publié par le premier numéro de la revue Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont Dessaignes, Arghezi, Brâncuşi, Theo van Doesburg sont accueillis avec les mêmes cris enthousiastes. La revue publie des informations à jour, sur les événements qui se passent dans l'avant-garde étrangère, des textes, des traductions (Aragon, Éluard, Breton, etc.), et a des relations avec diverses publications étrangères, entre autres, «Der Sturm» de Herwarth Walden, avec son numéro spécial dédié à la littérature d'avant-garde roumaine[9]. L'orientation vers le surréalisme (mais sans une adhésion théorique très nette) semble s'accentuer à partir de 1930 (un article rédactionnel, dans le n° 29 de septembre 1930, attaque Ion Vinea et entreprend un réquisitoire du constructivisme promu par le «Contimporanul») Quoi qu'il en soit, l'éloge de l'onirique est fait avec toujours plus d'insistance, le thème surréaliste revient de la réconciliation entre l'action et le rêve (Geo Bogza écrit un article suggestif sur la *Réhabilitation du Rêve* dans le n° 34 de mars 1931). L'état d'esprit qui anime les jeunes collaborateurs est celui de l'*exaspération créatrice*, comme l'appellait Geo Bogza (*L'exaspération Créatrice*, in «Unu», n° 33, février 1931). «Notre

[9] «Der sturm», XX n° 8, August-September 1930, publie dans la traduction allemande de Leopold Kosch, de la prose et des vers de St. Roll, Saşa Pană, Moldov, Voronca, Geo Bogza, Urmuz *(Algazy & Grummer)*, B. Fondane, Raul Iulian, Al. Dimitriu-Păuşeşti, A. Zaramba.

exaspération — écrit l'auteur — est une exaspération pure. Une exaspération envers tout ce qui existe, une exaspération envers tout ce qui n'existe pas. Une exaspération envers nous. Une exaspération envers l'exaspération». Les écrivains groupés autour de «Unu» vivent, selon lui, «une tragédie loin de toute velléité de faire de la littérature». La «littérature» étant repoussée, c'est le reportage qui est conseillé dans un manifeste tapageur («Unu», n° 35, mai 1931) intitulé : *La Poésie Agressive ou sur le Poème-Reportage :* «À bas les poètes ! À bas les murs ! Que vienne celui qui a mille yeux, mille oreilles, mille pieds, mille télégrammes, mille plumes, mille expressions, que vienne le vrai poète. QUE VIENNE LE REPORTER».

D'autres revues d'avant-garde (citons à cet égard, XX — *literatură contemporană* de Jassy entre 1928—29, «Alge», 1ère série, 1930, 2e série 1933, et «Meridian» paraissant par intermittence à Craiova entre 1934 et 1946, etc.) n'ont qu'une importance secondaire. D'ailleurs, à mesure que nous nous approchons de la seconde guerre mondiale, l'avant-garde littéraire se manifeste de moins en moins par l'intermédiaire de revues, au point qu'après la guerre, entre 1944 et 1947 la dernière «vague» surréaliste (Gherasim Luca, D. Trost, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu) n'aura plus besoin de publications périodiques distinctes, ses productions littéraires et théoriques paraissant directement en volumes, il est vrai, souvent en des tirages, pour ainsi dire, confidentiels [10].

---

[10] Dans ses dernières manifestations, l'avant-garde littéraire adhère totalement au surréalisme, comme l'attestent les écrits en roumain et en français de Gherasim Luca (*Fata morgana*, Craiova, «Ramuri», 1937 ; *Le Vampire Passif, avec une Introduction sur l'Objet Objectivement Offert...*, Bucarest, Les Éditions de l'oubli, 1945 ; *Un lup văzut printr-o lupă = Un loup vu à travers une loupe*, Bucarest, Éd. Negația negației ; *Inventatorul iubirii = L'Inventeur de l'Amour*, Bucarest, Éd. Negația negației, 1945 ; *Dialectique de la Dialectique* (en collaboration avec Trost), Bucarest, Surréalisme, 1945, etc.) ;

Trost (*Vision dans le Cristal, Oniromancie Obsessionnelle, avec Neuf-Graphomanies Entopiques*, Bucarest, Les Éditions de l'oubli, 1945 ; *Le Profil Navigable ; Négation Concrète de la Peinture* Bucarest, Editions de l'Oubli, 1945 ; *La Connaissance des Temps*, Bucarest, Surréalisme, 1946, etc.) ;

Gellu Naum (*Drumeţul incendiar* = LeVoyageur Incendiaire, 1936 ; *Libertatea de a dormi pe o frunte* = La Liberté de Dormir sur un Front, Bucarest, Impr. «Steaua artei», 1937 ; *Vasco de Gama*, Bucarest, Imp. «Rotativa», 1940 ; *Culoarul Somnului* = Le Couloir du Sommeil, 1944 ; *Critica mizeriei* = Critique de la Misère (en collaboration avec Paul Păun et Virgil Teodorescu), Bucarest, «Colecția suprarealistă», 1945 ; *Teribilul interzis* = Le Terrible Interdit, Bucarest, «Colecția Suprarealistă», 1945, etc.) ;

Paul Păun (*Plămînul sălbatec* = Le Poumon Sauvage, Bucarest, «Bucovina», 1939 ; *Marea palidă* = La Mer Pâle, Bucarest, «Colecția Suprarealistă» 1945, etc.) ;

Virgil Teodorescu (*Blănurile oceanelor* = Les Fourrures des Océans, Bucarest, Impr. «Universul», 1945 ; *Butelia de Leyda* = La Bouteille de Leyde, Bucarest, «Colecția suprarealistă», 1946 ; *Au Lobe Sel*, Bucarest, Infra-noir, 1947, etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Quelle fut la contribution de l'avant-garde à la littérature roumaine ? Apparue comme une réaction contre les systèmes d'expression dépassés, fatigués, contre les structures stylistiques traditionnelles, l'avant-garde roumaine ne réussit tout comme ailleurs non plus, à dépasser le «moment polémique» et à instaurer ainsi qu'elle le prétendait de nouveaux moyens d'expression. Sans jouer un rôle de premier ordre dans l'ensemble de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres, elle a toutefois préparé le terrain à une diffusion de ces moyens expressifs hors de ses limites, contribuant ainsi à l'élargissement de la conscience littéraire. Mais cela signifiait, paradoxalement à première vue, la négation de soi-même. Aussi les écrivains les plus réputés de l'avant-garde se sont-ils manifestés en tant que *créateurs* en dehors de l'avant-garde. Lorsque, tout récemment (1964) parurent en volume les vers de Ion Vinea, éparpillés jusqu'alors dans diverses publications à partir de 1912, tout le monde demeura surpris de l'absence à peu près totale d'ostentation avant-gardiste chez le promoteur du constructivisme roumain : c'est ainsi que s'imposa sous ses traits définitifs la physionomie d'un poète grave et pur, dont le style, rappelant parfois celui de Tzara-poète, découvre en dernière analyse, une position existentielle très proche en substance de celle des grands lyriques roumains, ses contemporains, Tudor Arghezi et Lucian Blaga. Deux autres représentants assidus de l'avant-garde, B. Fundoianu (B. Fondane) [11] et Ilarie Voronca, écrivains bilingues, qui finiront par s'établir en France, demeurent, en tant que poètes roumains, malgré leur écriture moderne libérée des contraintes de la poétique traditionnelle, moulés dans une structure néo-romantique accusant une nostalgie, à peine dissimulée d'ailleurs, des grandes fraîcheurs naturelles, de sorte que G. Călinescu analyse, sans trop exagérer, leur contribution dans sa monumentale *Histoire de la Littérature Roumaine* (1941), au chapitre du traditionalisme. Parti de l'avant-garde, mais toujours hors du périmètre, Geo Bogza réalise son talent poétique dans le cadre du *reportage*, dans ses livres admirables : *Pays de Pierre, de Feu et de Terre* (1939), *Le Livre de l'Olt* (1946). En exceptant le singulier et si intéressant Urmuz, qui demeure au fond un précurseur, ce ne sont cependant pas ceux de l'avant-garde proprement dite qui mirent effectivement en valeur les

[11] À part quelques études philosophiques, qui se rattachent à la tradition de la pensée existentialiste de l'entre-deux-guerres, B. Fundoianu (sous le pseudonyme de B. Fondane) a publié en français quelques recueils de poèmes : *Ulysse*, Les cahiers du «Journal des poètes», 1933 ; *Titanic. Poèmes*, Les cahiers du «Journal des poètes», Bruxelles, 1937. Nous signalons aussi le volume posthume, *L'exode..*, Préface de Claude Sernet, Millau, 1965. Comme auteur roumain, il a publié en 1922 un volume d'essais sur la littérature française moderne *(Imagini și cărți din Franța)* et un livre de poèmes, *Privelişti* (Paysages), avec un portrait inedit de C. Brâncuși, Bucarest, Cultura națională, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

ressources de l'absurde, des mythologies grotesques urmuziennes, mais bien des personnalités qui déployèrent leur activité, disons, plutôt en dehors de ses limites trop strictes, par exemple, Tudor Arghezi — quelque part dans son œuvre vaste — et, j'aime à le croire, Eugène Ionesco aussi dans une certaine mesure, qui tout en ayant fait plusieurs fois l'éloge de l'avant-garde — voir *Notes et Contrenotes* — est certainement plus, et en même temps autre chose, qu'un avant-gardiste au sens propre du terme. Formé dans le climat de l'avant-garde roumaine, avec quelques collaborations sporadiques dans des publications surréalistes étrangères [12], M. Blecher sort lui aussi des cadres assez maigres de la littérature de stricte observance avant-gardiste, avec ses remarquables *Faits de l'Irréalité Immédiate* (1935), confession tragique où le réel fond dans le monde imaginaire d'une hallucination en toute lucidité.

Ainsi que nous le faisions remarquer, en élargissant la conscience esthétique, l'avant-garde, sans bien s'en rendre compte, se niait elle-même, car du moment qu'il y a une disponibilité réelle de compréhension pour une grande variété de formes, le terrorisme négativiste de l'avant-garde demeure sans objet et s'exerce dans le vide. Historiquement parlant, l'avant-garde avait déjà achevé son rôle avant la seconde guerre mondiale, aussi ne survécut-elle que difficilement dans l'après-guerre. Ce qui paraît à premiere vue, dans la littérature européenne récente, tenir de l'avant-garde — lorsqu'il ne s'agit évidemment pas d'un simple scandale littéraire sans conséquence — s'inscrit en fait dans la sphère de ce qu'on pourrait désigner par un terme utilisé aujourd'hui surtout en Italie, l'expérimentalisme (voir en ce sens les subtiles considérations d'Angelo Guglielmi dans *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, 1963, sur la distinction entre les attitudes de l'avant-garde et les attitudes de l'expérimentalisme). Néanmoins l'avant-garde roumaine a eu indubitablement bien du mérite, ne serait-ce que de s'être rendue impossible elle-même, ouvrant ainsi un large champ aux recherches créatrices, dans un climat purifié de préjugés philistins et de mystifications.

---

[12] M. Blecher, *L'Inextricable Position*, in *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, nº 4, octobre 1932 ; M. Blecher, *Promenade*, in «Feuilles inutiles», 1936, nº XIX, Paris, José Corti, Dépôt principal.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAPHIE DES PRINCIPALES REVUES DE L'AVANT-GARDE LITTÉRAIRE EN ROUMANIE

«Contimporanul» (3 juin 1922 — 1er janvier 1932 ; 102 numéros).
«Clopotul» (20 octobre 1922 — 4 février 1923 ; 15 numéros).
«Punct» (1er mars 1924 — 1er avril 1925 ; 16 numéros).
«75 H.P.» (1er octobre 1924 ; 1 numéro).
«Integral» (1er mars 1925 — 1er avril 1928 ; 15 numéros).
«Urmuz» (1er janvier 1928 — 1er avril 1928 ; 5 numéros).
«Unu» (1er avril 1928 — 1er décembre 1932 ; 50 numéros).
«XX — Literatură contemporană» (8 décembre 1928 — 15 mai 1929 ; 7 numéros).
«Alge», Première série (13 septembre 1930 — 25 décembre 1930 ; 8 numéros).
«Alge», Seconde série (1er mars 1933 — 1er mai 1933 ; 3 numéros).
«Ostașii luminii» (14 septembre 1931 ; 1 numéro).
«Liceu» (1er septembre 1932 ; 2 numéros).
«Meridian» (1er mai 1934 — 1 er juin 1946 ; 34 numéros).

РУМЫНСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД И ЕГО СВЯЗИ С МЕЖДУНАРОДНЫМ АВАНГАРДОМ В ПЕРИОД МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

РЕЗЮМЕ

Автор делает обзор начального периода авангардистского движения в румынской культуре (писатели, журналы), раскрывая вклад в мировую культуру таких румынских авангардистов, как Т. Тцара, Урмуз и др. Подчеркивается открытый характер литературного авангардизма в Румынии, который появился как реакция на устарелые формы выражения, на традиционные стилистические структуры. Однако это движение лишь в редких случаях выходило за пределы «момента полемики» и не ввело прочно в обиход новых средств выражения. Не сыграв первостепенной роли в совокупности всей румынской литературы, авангардистское течение подготовило почву для понимания и принятия новых выразительных средств и способствовало углублению литературного сознания.

Scanned with OKEN Scanner

Interférences de la littérature narrative et épique slovaque et roumaine

— Juraj Jánošik et Pintea viteazul —

RADU NICULESCU

La place éminente que le haïdouk Juraj Jánošík occupe dans les lettres et les arts slovaques modernes est notoire.

Or un examen — même rapide — des origines de ce phénomène thématique nous fait remonter, ainsi que l'on pouvait se douter, plutôt à l'autorité de la légende qu'à des réalités historiques.

Aussi pour juger pertinemment de cette production d'art et surtout de la littérature inspirée par Jánošík, l'étude de la tradition populaire-matrice s'avère-t-elle nécessaire. D'ailleurs les savants slovaques ont entrepris d'ores et déjà des recherches fructueuses dans cette direction [1].

Mais pour mettre en évidence l'identité de la tradition populaire slovaque il est visiblement convenable de dépasser le stade de l'analyse interne et de procéder à des démarches comparatives. Portant surtout sur l'Europe centrale et de l'Est, vu non seulement que le folklore est naturellement extensif mais aussi que les conditions historiques de vie plus ou moins similaires des peuples de cette zone rendent *a priori* plausibles d'importants emprunts, des transferts essentiels.

Une preuve en pourrait être — en principe — la littérature populaire roumaine.

La tradition populaire de la Roumanie du Nord rend hommage au haïdouk Pintea Viteazul (Pintea le Brave) de la même manière et avec la même ferveur que la tradition slovaque, elle, honore Jánošík.

Les analogies qui rapprochent d'une part la condition historique, d'autre part la condition littéraire-folklorique de ces deux haïdouks sont frappantes.

Ils vivent tous les deux à la fin du XVII[e] et au commencement du XVIII[e] siècle. Ils s'affirment, tous les deux, dans les circonstances de l'aggravation du mécontentement des masses paysannes — slovaques autant que roumaines —, rudement éprouvées par les misères de la guerre turco-autrichienne, spoliées ensuite par l'administration impériale triomphante.

---

[1] Cf. A. Melcherčik, *Jánošikovská tradícia na Slovensku*, Bratislava, 1952 ; idem, *Jura Jánošík hrdina protifeudálneho odbija slovenského ľudu*, Praha, 1956, etc.

Scanned with OKEN Scanner

Pintea [2] — né probablement vers 1670 — agit en haïdouk avec une redoutable efficacité entre 1690 (environ) et 1703, dans le Maramuresh, la Transylvanie et la Moldavie septentrionales, au sud de la Pologne, etc., terrorisant sans merci les potentats locaux (riches Bürger, commerçants, etc.)[3]. Impuissantes, les autorités militaires impériales se voient obligées en 1699 d'accorder à Pintea non seulement une «grâce» mais aussi un *stipendium* sous forme de solde. Ce *modus vivendi* est bientôt aboli pour des raisons qui restent obscures. Pintea reprend sa vie de hors-la-loi. Une action dure de ses gens aura bientôt un écho retentissant : au printemps de 1701 ses haïdoucks enlèvent et tuent le «staretz» (abbé) du monastère de Bixad — imposé par Vienne — comme représailles contre le traitement brutal infligé par celui-ci aux paysans des environs. Pintea devient dans l'opinion de l'époque l'incarnation de la furia populaire. Un mémoire rédigé quelques mois plus tard, à l'intention de l'empereur Léopold II, par un marquant personnage politique transylvain, décrit dans ces termes la situation créée dans les pays par les abus de l'administration : «*Vallachi semper occultabunt, donec rumorem hostium Suae Majestatis, Turcarum aut Gallorum percipient, tum temporis famosos latrones in quibusdam montibus nominabunt, uti modernum Pintye. (...) Ex uno Pintye plures formabunt, et si quaedam (quam Deus avertat) confusio fieret in Transylvania, tum oppressi, quia de futuro solliciti sunt, omnes essent parati, nihilque eos moraretur* (...)» [4]. Cette lucide prophétie se vérifiera à bref délai. En juin 1703 éclate à Munkács la grande révolte populaire patronnée par le prince François Rákóczi. Les Roumains — ainsi que les Slovaques, les Ukrainiens et les Sicules — y adhèrent en masse. Le groupe de Pintea rallie lui aussi la révolte en y rendant de précieux services au moment même où la situation stratégique des rebelles n'était pas tout à fait brillante. Le prince Rákóczi note textuellement dans ses *Mémoires :* «(...) Je reçus l'agréable nouvelle que le fameux Voleur des montagnes de Mesech, appellé Pintye, Valaque d'origine, pour montrer sa fidélité, étoit descendu à la Ville de Nagybanya (Baïa Mare — *R. N.*), plus riche par la renommée des Mines d'or & d'argent, que par ses trésors effectifs, pour la forcer en mon nom ou pour l'attirer à mon parti ; que les habitants aiant capitulé, ils l'avoient reçu dans la Ville, entourée de murailles défendues par des Tours (...) [5]». Ces faits se passaient le 13

---

[2] Cf. Radu Niculescu, *Unele observații asupra lui Pintea Viteazu ca personaj istoric*, in «Revista de folclor», București, VII (1962), 1—2, p. 69—81.

[3] Des documents et des actes officiels des archives des villes de Baïa Mare, Bistrița, Sibiu attestent ces faits.

[4] Apud Silviu Dragomir, *Istoria dezrobirii religioase a românilor din Ardeal în secolul al XVIII-lea*, Sibiu, 1920, tome I, annexe 3, p. 11, § 2 et §3. Le latin de l'auteur est visiblement un peu rêche !

[5] *Histoire des Révolutions de Hongrie, où l'on donne une idée juste de son légitime Gouvernement. Avec les Mémoires du prince François Rákóczy sur la guerre de Hongrie, depuis 1703, jusqu'à sa fin*, La Haye, MDCCXXXIX, tome II, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

août 1703. Le lendemain, le 14 août, Pintea se fit tuer au cours d'un accrochage.

La vie et les exploits de Juraj Jánošík sont trop connus pour insister sur eux. Nous nous contenterons de rappeler que, né en 1681, il participe lui aussi au mouvement rakoczien. Entre 1711—1713 il opère dans les Carpates slovaques en attaquant des nobles, des prêtres ou des paysans riches. Capturé, il est condamné à mort et exécuté le 13 mars 1713.

★

Historiquement expliquable, le prestige des deux haïdouks, justifie l'abondance et la vitalité des légendes qui les ont adoptés comme héros [6].

L'homologie — d'ensemble et sous l'angle de la «Stoffgeschichte» — des deux séries de légendes, roumaine et slovaque, accuse évidemment deux niveaux.

Le premier correspond au schéma général, «universel», de la légende «haïdouke», schéma reproduit par la séquence de motifs :

1) *qualités extraordinaires* (force, invulnérabilité quasi-totale, insaisissabilité, etc.) obtenues d'habitude par des moyens magiques [cf. Z. 311 + Z. 312 + D. 1840 [7].] ;

2) *action justicière* (on frappe les riches et les puissants, on aide les pauvres et les faibles) [intégrable entre P.715, 2 et P.799] ;

3) *chute par trahison* [cf. K. 2213.4.1. + K.975 + (K.2250)] ;

4) *trésors* à statut plus ou moins magique enfouillis en divers endroits [cf. F. 721. 4].

Cet inventaire de motifs se retrouve plus ou moins complètement dans la plupart des légendes de ce type de la tradition européenne ou euraméricaine [8].

Le second niveau correspond aux motifs communs à caractère plus particulier, sans vocation «universelle». Jánošík, aussi bien que Pintea,

1) a été d'abord berger ;
2) il est l'ami (ou le pair interlocuteur (adversaire)), de l'empereur ;
3) son passage par certains lieux-dits reste marqué par des signes manifestes (d'énormes empreintes dans la roche, des architectures mégalithiques, etc.) ;

---

[6] Pour les légendes *Pintea*, cf. Tony Brill, *Catalogul poveştilor populare româneşti, Legendele*, ms. à l'Institut d'Ethnographie et de Folklore, Bucureşti, tome XXII, chapitre *Pintea*. Pour les légendes *Jánošík*, cf. A. Melicherčík, Jánošikovská...

[7] Les indices renvoient à Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols. Helsinki, 1932... Plus loin, les indices Aa. Th. renverront évidemment à Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, II-nd ed., Helsinki, 1961.

[8] Cf. Kent L. Stickmesser, *Robin Hood and the American Outlaw : A note on History and Folklore*, in «Journal of American Folklore», 312, 79 (1966), p. 348—355.

Scanned with OKEN Scanner

4) il a eu comme pairs et compagnons d'autres haïdouks ou chefs de révoltes fameux, tels (sans égards pour la chronologie ou, en général, pour le plausible) Stenka Razin (!), Orlovsky, etc. (pour Jánošík), Horia, Avram Iancu, François Rákóczi, etc. (pour Pintea) ;

5) ceux qui se sont rendus coupables de sa mort sont individuellement ou collectivement châtiés par l'empereur.

L'homologie conceptuelle des deux séries de légendes est visiblement très poussée.

Mais, à y regarder de plus près, ce qui retient davantage l'attention n'est pas la similitude de l'inventaire de motifs, dès le premier abord perceptible, mais les *différences* significatives qui opposent les deux séries, circonstance d'autant plus instructive qu'elle opère en dépit du fait que les schémas donnés se rapprochent jusqu'à la coïncidence, que les héros — historiquement contemporains — se sont illustrés par des exploits semblables, que — détail capital — les milieux-porteurs de ces éléments de tradition sont deux communautés ethniques voisines et en contact démographique étroit depuis des siècles.

Ces divergences opèrent sur plusieurs plans :

1) En premier lieu, sur le plan de la *substance* et de la *modalité* des motifs. Dans le cas du motif *qualités surnaturelles* par exemple, la série légendaire roumaine donne une explication plutôt conventionnelle : Pintea reçoit d'habitude force extraordinaire et invulnérabilité [9] de la part de Saint Elie ou de Dieu lui-même, pour les avoir aidés à punir des insolences du diable. La série slovaque, par contre, met en œuvre, en parallèle, un grand nombre de solutions diverses d'un *fantastique immédiat*, lié à des croyances incomparablement plus vigoureuses — jusqu'à un passé pas si lointain — que, disons, les conventions chrétiennes apocryphes : Jánošík, lui, prend possession de ses dons fabuleux (toujours la force, l'invulnérabilité, etc.) par les objets magiques qu'il reçoit de la part des fées, des succubes [10] ou d'un serpent miraculeux ; d'autres fois l'explication de ses dons réside dans le fait qu'il aurait continué à téter jusqu'à l'âge de 12 ans, ou bien qu'il descend de géants. En général, toutes ces explications bénéficient d'une *minutieuse exposition technique*. Même lorsque — dans un groupe restreint de variantes — Jánošík et Pintea se trouvent également dotés, chacun dans son contexte, par le *diable* (ou par une *vieille femme*), la version slovaque est nettement plus abondante, plus rigoureuse dans le détail, que la version roumaine.

---

[9] C'est surtout l'*invulnérabilité* que l'on met en vedette dans les légendes de Pintea. Cf. P. G. Bogatyrev, *„Svoeobraznoe bessmertnee" epiceskogo eposa*, in «Acta Etnographica», XV (1966), p. 223—232.

[10] Il y a plusieurs motifs, parallèles, qui se font la concurrence dans les différents «types» et variantes. Pratiquement, D. 1840 se combine, parallèlement, avec D. 817 + D. 821, ou D. 859 + D. 812. 4, ou D. 813, ou B. 505, ou F. 531, ou bien F. 611. 2. 2...

Scanned with OKEN Scanner

Des différences similaires affectent aussi le motif de *l'action justicière*. Evidemment, les deux héros portent leurs coups contre les riches. Certainement, tous les deux distribuent de leur butin aux pauvres. Les légendes roumaines offrent quand même, fréquemment, des compléments essentiels à cette image de justice économique. Elles insistent sur ce que l'on pourrait appeler, avec une certaine approximation, «l'action politique» du haïdouk. Pintea — raconte-t-on — non seulement pille le riche, mais intervient contre les abus de l'administration, punit les percepteurs brutaux, apprend raison aux seigneurs : «il attelait des seigneurs à la charrue — raconte-t-on — et les faisait labourer la terre» comme des bovins [11]. Il prend d'assaut et rase citadelles et châteaux où les seigneurs cherchaient refuge. Et plus encore. En convoquant — raconte-t-on —, une fois, toute la noblesse de la contrée, il l'extermina impitoyablement à coups de canon [12]. Pintea, dans la figuration du milieu folklorique roumain sévit donc en cataclysme libertaire, incoercible, vengeur, atroce, personnifiant le concept paysan de révolution.

La tradition slovaque traite, en bonne partie, autrement le personnage de Jánošík. Certes Jánošík écrase lui aussi des adversaires plus forts, il redresse lui aussi des torts, etc. Mais l'accent tombe non pas sur la victoire ou l'acte justicier *en soi* mais bien sur l'ingéniosité, la vélocité, l'astuce du haïdouk. Usant de travestis, de quiproquos, d'objets magiques, d'artifices tactiques, Jánošík déroute, paralyse, bafoue ses ennemis. L'ampleur matérielle et qualitative de ces implications accusent en fait la présence d'un motif générique autonome, *l'astuce*, dans la série légendaire *Jánošík*.

2) Nettement différente est ensuite la *valeur relative, contextuelle*, des motifs des deux séries légendaires. Tel le motif de la *trahison* qui, immanquablement présent, minutieusement traité dans les légendes *Pintea*, est plutôt rarement et passagèrement mentionné dans la série Jánošík.

3) Enfin, un poids considérable et une valeur nettement différentielle possèdent les *motifs complémentaires* au noyau de motifs communs, motifs qui ne se retrouvent que soit dans l'une soit dans l'autre des deux séries considérées.

De la sorte, dans sa série légendaire Jánošík apparaît truculent et contradictoire, irascible, vindicatif. Jeune homme, il est indolent et paresseux. Il vole son père et ses frères. Parfois il «fait chanter» d'imprudents succubes et leur arrache des dons miraculeux — ses *dons*. Il dispose d'une hache magique qui agit toute seule. Il a des vertus de guérisseur et de magicien. Il ne supporte pas qu'on médise de lui ; par contre, il distribue des ducats aux jeunes filles qui célèbrent dans leurs chansons la bravoure des haïdouks. Cruel et débonnaire, fantasque et

---

[11] Cf. «Cele trei Crișuri pentru popor», Oradea, III (1925), 5.

[12] Cf. I. Mușlea, *Cercetări folclorice în Țara Oașului*, în «Anuarul Arhivei de folklore», I (1932), p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

calculé, Jánošík campe donc un personnage *mercurien,* séduisant et scandaleux à la fois.

Pintea, au contraire, fait l'objet d'une description linéaire. Il est sage. Il aide sa famille à abattre son dur travail sur la terre du seigneur, il distribue des écus aux miséreux, il élargit — en posant plus loin, après l'avoir portée sur les bras, une enorme borne cadastrale en quartier de roche — la limite des terres d'un village pauvre, etc. Sa disparition acquiert un sens messianique : quand sa hache, qu'il a fichée, en mourant, dans la porte de la cité de Baïa Mare (ou de Vienne !), bronchera, lui, Pintea, reviendra pour imposer le bon droit.

Par conséquent, bien qu'employant des motifs et des schémas «universels», dont la généralité rend oiseuse — au moins pour l'étape actuelle des connaissances — toute tentative d'identification d'influences ou d'emprunts structuraux, les deux séries légendaires projettent tout de même deux personnages nettement différents qui évoluent indépendamment, chacun dans son propre climat littéraire.

Jánošík est dépeint en tons vifs, à grand renfort de détails concrets, ses exploits gravitent perpétuellement entre la performance physique (des sauts formidables, de gros arbres arrachés, etc.) et le coup de théâtre. Dans la texture de ses légendes, dont l'axe reste la phénoménologie de l'astuce, de l'intelligence agressive, sont attirées des anecdotes du type Ulenspiegel [13], ou des éléments de fantastique pur, tel le motif des compagnons de voyage extraordinaires [14].

Pintea est une construction littéraire plutôt abstraite. Les détails restent vagues. Le fantastique est sporadique [15]. Le détail hilaire, absent. L'astuce, inexistante ; l'accent fondamental tombe sur le sens libertaire de ses exploits et sur la valeur subversive, par rapport aux «seigneurs» des textes eux-mêmes. Pintea était parfois ressenti, en quelque sorte, comme un contemporain par les conteurs d'il y a quelques dizaines d'années ! [16].

★

Bien différents sont les rapports de la chanson épique roumaine sur Pintea avec les ballades slovaques sur Jánošík.

---

[13] Cf. Aa. Th. 1525 D. et MI. K. 341. 3.

[14] Cf. Aa. Th. 301 et MI, G. 475. 1. De plus, la hache «automatique» (D. 1601.4), l'invisibilité épisodique (D. 1980 + D. 1985) de Jánošík nous renvoient d'emblée au fantastique.

[15] Les motifs complémentaires des légendes *Pintea, en espèce* le rêve de mauvais augure (D. 1812.5.1.3), «l'herbe du pic» (D. 980), les prophéties messianiques (M. 399 + M. 361), le jeune homme (Pintea) stupide devenu intelligent (L. 21) ou le jeune muet (Pintea) qui recouvre brusquement la parole (F. 954) etc., *côtoient* seulement le fantastique, trempent dans la parabole et débouchent sur ce qu'on pourrait nommer le «nouvellistique».

[16] Cf. Radu Niculescu, *op. cit.*, p. 79—80.

Scanned with OKEN Scanner

Un trait notable du corpus des ballades sur Jánošík est le nombre relativement grand de «types» [17] (déduit, évidemment, de la masse des chansons qui usent de l'anthroponyme Jan (Janík, Jánošík), très fréquent dans la chanson slovaque [18], mais ne se trouvant pas en rapport démontrable avec le fameux haïdouk.

Sans prétendre à une typologie systématique, nous allons exposer quelques «types» caractéristiques.

Il arrive parfois que la chanson se réduise à des mentions élémentaires, telle : «On a tué Janíček dans les vergers allemands / Pourquoi ne s'est-il pas défendu/Car il avait sa hache au poing ?/(...)»[19].

Mais d'habitude on a affaire à des constructions plus complexes. On fait par exemple état, avec grande économie, de la mise à mort du héros : «Qu'est-ce qu'il est arrivé/ Dans cette montagne de Famborsk ? On a tué Janík/Dans le comitat de Luptovsk» ; il s'ensuit un bref dialogue monocellulaire : une pathétique apostrophe (« — Jánošíki Jánošík / (O, toi, diète maudite !) / Si tu n'avais pas pillé / On ne t'aurait pris»), suivie d'une réponse «profession de foi» («—*Mais je n'ai pas pillé/Les* pauvres mendiants/Je n'ai pillé / Que les seigneurs et les loups-garous»)[20].

Bien souvent la chanson accuse une construction plutôt dramatique. Par exemple, une strophe narrative introductive suivie de trois strophes en discours direct, telle cette composition empreinte de la nostalgie de la vie (figurée par la bien-aimée, les parents, le troupeau) : «A qui sont ces petites brebis / Sur la verte colline? / Elles sont à Janík / Qu'on conduit au gibet/Et quand on l'y conduisait,/ A travers le large champ, / Sa bien-aimée lui cria : / " — Reviens, o mon cœur !" / " — Comment revenir / Quand je suis captif ? / Sous le gibet / Les bourreaux m'attendent. / Ne me pends pas encore, bourreau, / Ne me pends pas sur la montagne / Pour que je puisse aller / Chez ma mère et mon père» [21].

Fréquemment l'expression élégiaque — et métonymique — du regret «(...) A Luptove on entendait dire / Qu'on a capturé Jánošík / On le conduit par les rues / Trois jeunes filles le suivent / La première se lamente, / La deuxième pleure, / La troisième soupire», est complétée

---

[17] Bien qu'il existe — typologiquement — sur Jánošík, «plus de contes, d'anecdotes et de légendes que de chansons» !, cf. A. Melicherčík, *op. cit.*, p. 55.

[18] *Ibidem*, p. 217.

[19] «Zabili Janíčka na nemeckých lúčkach/Prečo sa nebránil, mal valašku v rúčkach / (...)», A. Melicherčík, *op. cit.*, p. 192.

[20] «Čo sa stalo vnove / V tej hore tamborskej, / Zabili tam Jánošíka / V stolici L'uptovskej / ... / Jánošík, Jánošík / Ty bezbožnô dieťa / Keby si ty nebol zbíjal / Nelapili by ta.», I. Horák, *Slovenské L'udové Balady*, p. 238; cf. aussi les pièces des p. 236—237.

[21] «Čie sa to ovečky / Na tom grúne pasú ? / To sú Janíkove / Čo ho vešať idú / A keď ho už viedli / Cez to šíre pole / Milá naňho volá : / "—Vrať sa, srdce moje" / "— A kože sa vrátim, / Keď som okovaný, / Čakajú ma kati / Pod šibenicami / Nevešaj ma, kate, / Nevešaj ma hore, / Kým sa ja odberiem / Od otca, matere"», *ibidem*, p. 246 ; cf. aussi les pièces des p. 213, 236—237.

par le commentaire, mélancolique, du supplice ; Jánošík s'écrit en mêlant du dépit, des souvenirs de sa magnificence passée et, peut-être, de l'ironie : «Je vois, je vois l'étoile du matin. / Gibet maudit ! / Si j'avais su que j'allais y pendre /Je l'aurais fait pendre / Et dorer, et argenter (...)» [22].

Enfin, dans d'autres chansons, l'antinomie amour-supplice acquiert une véhémence de représentation qui rappelle un François Villon : «(...) Ne me pendez pas au chêne / — dit Jánošík — / Car les pigeons vont me manger / Pendez-moi au sapin / Là où ma bien-aimée / Vient prendre de l'eau. / Quand ma bien-aimée prendra de l'eau, / Elle trouvera les oiseaux sur moi / — Holà ! Gare, les oiseaux ! / Sa petite tête est déjà entamée ! / Holà ! Gare, les oiseaux / De mon bien-aimé / De son corps blanc !» [23].

Le caractère ambigu, épico-lyrique, de ces textes est évident. Quoique en règle générale ils altèrnent narration, dialogue et brefs moments descriptifs, les textes ne sont pas pour autant épiques, ne reproduisent pas un enchaînement successif et consécutif d'événements, mais juxtaposent des moments narratifs disparates, solidaires uniquement par leur essence affective commune. La finalité immédiate de la chanson réside non pas dans l'exposé anecdotique, visiblement inconsistant, mais dans l'expression d'un état d'esprit.

Il est donc inévitable de constater l'inconvergence de *la chanson* et du *cycle légendaire Jánošík*.

La condition de la chanson roumaine de Pintea est *autre* sous plus d'un aspect.

En premier lieu on peut y parler pratiquement d'une *seule chanson*, existant concrètement par la série de ses variantes, mais demeurant typologiquement, unitaire.

En deuxième lieu, bien que non dépourvue d'accents lyriques, la chanson de Pintea reste fondamentalement une structure épique.

Les textes commencent dans la manière caractéristique des chansons de haïdouks : «Sous la frondaison du boccage / On voit blanchir l'horizon. / Ce n'est pas l'horizon / Mais bien la tente de Pintea». Pintea exige de son groupe un volontaire qui aille à Baïa Mare acheter des provisions.

---

[22] «Už v L'uptove vyzváňajú, / jánošíka lapať majú. / Už v L'uptove vyzvonili, / Jásošíka ulapili. / Už ho vedú cez ulicu, / Tri milé sa k nemu mecú / Jedna kvíli, druhá plače, / Tretia vzdychá ako vtače / Janík, Janík, srdce moje, / Čo tu vidíš, všetko tvoje / Vidim, vidím, zoreničku / Preneśť astnú šibeničku. / Kebych ja bol o tom vedel, / Že je na nej visieť, budem, / Bol bych judal vymalovať / Striebrom zlatom povykladať : / Po spodku len doliarmi, / A po vrečhu dukátikmi, / Do prostriedku mramor skalu, / Kde položim moju hlavu.», A. Melicherčík, *op. cit.*, p. 190—191 ; cf. aussi la pièce des p. 197—198.

[23] «Nevešajte ma na duby, / Lebo ma zedia holuby. / Lež ma zaveste na jedlu, / Kde milá chodi pre vodu. / Ked' milá vodu ponese, / Vtáčata zo mňa odežne : / „Ej, heši ! heši ! vtácatá !, / Už je hlavenka načatá.», I. Horák, *op. cit.*, p. 255—256 ; cf. aussi la pièce de la p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

Un seul s'offre : c'est l'ami juré de Pintea. Il part. (Dans certaines variantes, Pintea endormi auprès du feu fait un mauvais rêve : «La tête sans coiffure / Le cheval sans parures / Le fusil neuf brisé» [24]. Tel seigneur reconnaît, à Baïa le haïdouk de Pintea et lui propose : «— Dis-moi le secret de la mort de Pintea. Et grande récompense tu en auras». Celui-ci refuse. On le fait enivrer dans un cabaret, on lui tire les vers du nez : « — Il faut tirer sur Pintea / Avec trois clous d'un fer à cheval / Avec trois graines de blé. / Et trois graines de pois /. Et pointer l'aisselle». Le traître est emprisonné. Quoiqu'il ait appris la trahison, Pintea court à Baïa pour sauver son camarade. Il y est tué. Sur le point d'expirer, il s'adresse à ses compagnons : «Tant que vous vivrez / Ne confiez jamais à personne votre secret !»[25].

Il est incontestable que, cette fois-ci, nous nous trouvons en présence d'une succession événementielle significative qui se propose en premier lieu à communiquer «une histoire». Le conflict nucléaire — la confiance déçue — renforce le tonus épique du contexte.

Puis les coïncidences de la *chanson* et de la *légende* sont, dans le cas de Pintea, *flagrantes*. Elles se manifestent non seulement dans l'existance d'une version en prose de la chanson, circulant sous la forme de légende, mais aussi par le fait que la chanson même est fondée sur un motif générique de légende par excellence épique : l'invulnérabilité conditionnée du héros.

Mais tout aussi flagrantes s'avèrent les divergences thématiques, structurales et stylistiques, entre la chanson roumaine et la chanson slovaque [26]. Elles sont plus profondes que celles que nous avons mis en évidence pour les légendes. C'est qu'ici opère un facteur spécifique, de l'ordre du système littéraire : le fait que le folklore roumain possède une chanson épique traditionnelle riche et diverse, espèce ignorée du folklore slovaque qui ne cultive que la ballade et la «chanson historique» [27], genres essentiellement épico-lyriques.

Toutefois des interférences existent.

On peut trouver de la sorte, rarement, des chansons sur Jánošík d'une facture nettement épique présentant épisodiquement des analogies

---

[24] «Capu fără comănac / Calu fără ţifrăşag / Puşcă nouă ruptă în două», I. Bîrlea, *Balade, colinde şi bocete din Maramureş*, Bucureşti, 1924, p. 11.

[25] «Sub cea pădurice verde / Mititel (sic) zare se vede / Aceea nu-i zarea zării / Tăt e şătruca Pintii /.../ —" Spune-mi tu moartea Pintii / că eu ţie ţi-oi plăti" /.../" — Păi Pintea trăbă-mpuşcat / Cu trei cuie din potcoavă / Cu trei grăunţe de grîuşor / Şi cu trei de măzăriţă / Şi-mpuşcat pă susuoară / Şi Pintea trebă să moară" /.../" — Cît în lume veţi trăi / Nu vă mai dareţi sfatu ! /..."», Tache Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925, p. 91.

[26] Pour ces aspects particuliers, cf. Mihai Pop, *Eléments communs et traits nationaux spécifiques de la poésie épique de la zone des Carpates*, in *Etudes d'ethnographie et de folklore*, I, Bucarest, 1964, p. 5—14.

[27] Cf. I. Horák, *op. cit.*, p. 54—60 et 74.

saisissantes avec la chanson de Pintea : «Sur la colline Cvenglov /Il y a un feu aux flammes claires / Tout autour il y a dix gaillards / (...) / Ils gardent avec dévouement Jánošík / Dix le gardent / Un autre joue de la cornemuse / Jánošík dort doucement (...) [28] !

D'autre part, dans des textes Pintea on retrouve des enclaves lyriques dont la facture rappelle de près les chansons slovaques sur Jánošík. Dans *Pintea* : «Que sont-elles affligées ! / Ô, Dieu, qui est-ce qui est affligé ? / L'herbe et les feuilles sont affligées. / Du sort des armes de Pintea / Que la rouille ronge»[29]. Dans *Jánošík*: Jánošík Jánošík / Où as-tu laissée ton épée ? Elle est restée à Klenovec sur la Studne / Où le vin est rouge [30].

La nature de ces maigres coïncidences reste difficile à préciser d'une manière tant soit peu univoque. Il semble tout de même qu'elles soient plutôt l'effet textuel de la similitude des conditions historiques que le résultat d'influences littéraires bilatérales. Quoique cette dernière éventualité reste rationnelle. De toute façon, elles ne dépassent pas le niveau du formel.

★

A la lumière de cet exposé, deux constatations générales s'imposent [31] :

D'abord, de la comparaison avec des matériaux roumains contigus, il est ressorti clairement l'originalité relative de la tradition slovaque concernant Jánošík.

Ensuite, l'inconvergence essentielle du développement de l'argument folklorique, malgré les invariants typologiques communs, malgré les circonstances extérieures très favorables au conformisme, démontre une fois de plus la capacité spontanée de modelage, *significativement* autonome, des milieux folkloriques. Il s'y agit sans conteste non pas d'une dissimilation mécanique, mais du reflet de données ethnopsychologiques, et en partie historiques, différentes.

---

[28] «Na Cvenglovom vršku jasný ohník horí / A oko neho desať chlapcov chodí. / Chodia oni, chodia, baltami zvíjajú, / Hei, veď Jánošíka verne si vartujú. / Desať ich vartuje a jeden gajduje, / Jánošík si sladko spí a odfukuje.» A. Melicherčík, *op. cit.*, p. 184—185. Le reste du texte évolue tout à fait indépendamment (des passants sont dévalisés sur la route, etc.).

[29] «Jele-i, Doamne, cui i-e jele / Jele-i frunzei şi ierbii / După armele Pintii / Cum în cui s-or rugini.», I. Bîrlea, *op. cit.*, loc. cit.

[30] «"Jánošík, Jánošík / Kedje tvoj palašik ?" /" — V Klenovci na Studne /. Pri červenom víne"». I. Horák, *op. cit.*, p. 237. C'est à Klenovec que Jánošík fut pris.

[31] La valabilité de principe de nos conclusions repose sur le fait que les textes — slovaques, roumains — mis en présence sont équivalents par leur condition : recueillis les uns et les autres pendant le XIX^e et le XX^e siècle, de contrées d'un niveau de développement matériel et culturel parfaitement comparable, par des folkloristes souvent dilettantes, et accusant une authenticité parfois oscillante.

Scanned with OKEN Scanner

ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ МЕЖДУ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ И СЛОВАЦКОЙ И РУМЫНСКОЙ ЭПИКОЙ

РЕЗЮМЕ

В работе сравнивается народная словацкая и румынская литература (проза и стихи), связанная с именами гайдуков Яношика и Пинти (исторические личности, которые участвовали в восстании Ракоши).

Рассмотрение материала приводит к выводу о существенных несоответствиях в трактовке фольклорного элемента.

На уровне прозы. Два ряда легенд (словацкие и румынские) рисуют два совершенно непохожих персонажа, каждый из которых действует в специфической обстановке. Яношик обрисован яркими красками, с массой конкретных деталей, его подвиги зиждятся в основном на физической силе и описываются в бурлескных тонах. Пинтя — создание гораздо более абстрактное. Волшебные элементы в описании его похождений случайны условны, упоминаний о хитроумных проделках нет, элемент шутки редок. Упор делается на социальный смысл его действий.

На уровне эпической песни. Словацкая историческая песня строится не на анекдоте, а на настроении, будучи по преимуществу лирической, румынская историческая песня о Пинте сугубо эпическая.

Различные условия существования двух серий рассматриваемых литературных явлений свидетельствуют о спонтанной способности фольклорной среды к совершенно автономному моделированию.

Scanned with OKEN Scanner

SESIUNEA JUBILIARĂ A INSTITUTULUI DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ „MAXIM GORKI" DIN SEPTEMBRIE 1967, DEDICATĂ MARII REVOLUȚII SOCIALISTE DIN OCTOMBRIE

Scanned with OKEN Scanner

Великая Октябрьская социалистическая революция и румынская литература

МИХАЙ НОВИКОВ

Великие революционные события, которые произошли в России осенью 1917 г., всегда расценивались представителями передовой румынской общественности как поворотный момент в истории человечества. «Великая Октябрьская социалистическая революция, — говорил товарищ Николае Чаушеску в докладе *Коммунистическая партия Румынии — продолжатель революционной и демократической борьбы румынского народа, традиций рабочего и коммунистического движения в Румынии*, — создание первого в мире социалистического государства открыли в истории человечества эпоху пролетарских революций, эпоху перехода от капитализма к социализму. Победа русского пролетариата, руководимого созданной Лениным Коммунистической партией, идеи Октября стимулировали революционный дух рабочего класса, широких народных масс на всех меридианах земного шара, прозвучав как пламенный призыв к борьбе за претворение в жизнь стремлений к свободе и прогрессу, за социальное и национальное освобождение»[1].

Рабочий класс Румынии с его большими традициями социалистической борьбы, воспитываемый в духе интернационализма еще с конца прошлого века, воспринял Октябрьскую революцию с энтузиазмом, выступив в ее поддержку. Вдохновленные примером русского пролетариата, рабочие Румынии проявили горячую солидарность с его борьбой. Как отмечается и в *Постановлении Центрального Комитета Коммунистической партии Румынии о праздновании в Румынии пятидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции*, «мощные выступления, развернувшиеся во всей стране, — митинги, демонстрации, забастовки — в поддержку Октябрьской революции, так же как и участие многочисленых румынских трудящихся, румынских революционных отрядов в вооруженной борьбе за защиту Советской власти, представляют славную страницу дружбы между румынским народом и на-

---

[1] Nicolae Ceauşescu, *Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluţionare şi democratice a poporului român, al tradiţiilor mişcării muncitoreşti şi socialiste din România*, Бухарест, 1966, стр. 21—22.

родами Советского Союза, проявление высокого пролетарского интернационализма трудящихся масс Румынии»[2].

В разностороннюю деятельность, направленную на защиту молодого социалистического государства, включились и передовые писатели того времени. Известная статья Ромена Роллана *Привет свободной и несущей свободу России*[3], воспроизведенная в социалистическом органе «Яшул Сочиалист»[4], имела широкий отзвук. Клевета реакционной печати на революционную Россию была опровергнута решительно и с достоинством: «Покончено с легендой о большевиках — «варварах», «разрушителях культуры», — писал Н. Д. Коча в «Кемаря». — Сегодня в России 16 университетов вместо 6 и большинство из них создано по инициативе местных Советов»[5]. А поэт Адриан Маниу с возмущением говорил о том, что в течение двух лет «только ложь имеет право быть официальным сведением о большевизме»[6].

Румынская публицистика, комментирующая Великую Октябрьскую социалистическую революцию, значительна и многообразна. Но через все статьи красной нитью проходит мысль о том, что эта революция открыла новую эпоху. Еще до октября 1917 г. в корреспонденции *Революционный Петроград*, напечатанной в «Ромынии», поэт Октавиан Гога называл тогдашнюю Россию «великим горнилом человеческого сознания», добавляя, что «человечество должно быть глубоко признательно этому народу, который своими силами ставит эксперимент, поучительный для всех»[7].

Позднее Н. Д. Коча расскажет как очевидец, о тех событиях, которые привели к установлению Советской власти. В той же статье он, один из первых в мировой литературе, дал портрет Ленина, портрет, который оставляет сильное впечатление точностью линий и строгостью общей композиции. Чтение декретов, «которые впервые в мире провозглашали экономическое и социальное равенство людей..., не оставляя камня на камне от всех устоев прошлого», происходит в торжественном молчании голосующих и заключается жестом столь же решительным, сколь и ясным: «а когда дошла очередь до последней статьи — той, которая увенчивала в одной фразе все дело мира и социализма великой революционной ночи, Ленин, отбрасывая смешанные листы, поднял

---

[2] *Hotărîrea Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru sărbătorirea în România a semicentenarului Marii Revoluții Socialiste din Octombrie*, «Scînteia», XXXVI, № 7297, от 31 марта 1967 г. стр. 1.

[3] См. Ромен Роллан, *Собрание сочинений* в четырнадцати томах, том XIII, Москва, 1958. стр. 77—78.

[4] «Iaşul socialist», № 14, от 29 февраля 1920 г., стр. 2.

[5] «Chemarea», № 102, от 27 июля 1919 г.

[6] Adrian Maniu, *Revoluția blestemată*, «Facla», от 7 ноября 1919 г., стр. 1.

[7] Octavian Goga, *Petrogradul revoluționar*, «Românîa», от 30 мая 1917 г. Эти и другие данные мы почерпнули из статьи румынского литературоведа Т. Выргoлича *Румынские писатели и Великая Октябрьская социалистическая революция* (Scriitori români şi Marea Revoluție socialistă din Octombrie), напечатанной в «Revista de istorie şi teorie literară», Бухарест, 1967, № 4, стр. 531—539.

сам руку вверх, проголосовал и опустил затем свою открытую тяжелую ладонь, как нож гильотины на все привилегии прошлого»[8].

Другим писателем, который страстно приветствовал свершения «150-тимиллионного народа, потрясенного острейшими социальными проблемами», народа, «стремящегося добыть из урны судеб и из проклятой человеческой натуры новый закон и нового Адама», был Гала Галактион[9]. Будучи, по собственному свидетельству, представителем христианского социализма, непреклонный гуманист Гала Галактион воспринимал Октябрьскую революцию главным образом как свершение издавней мечты о справедливости. «Цивилизованное человечество, утверждал он в статье, опубликованной в 1919 г. в газете «Сочиалисмул», — готовится к празднику воцарения новой, невиданной до сих социальной справедливости»[10]. Объединив написанные в то время статьи в сборник, красноречиво озаглавленный *Новый мир*. Гала Галактион мотивировал свой жест такими, наполненными глубокого смысла словами: «Из социальных глубин поднимается новый мир, огромный и внушительный; он лучше и справедливее старого. Мы чувствуем, как поднимается из социального океана к небесам справедливости будущее социалистическое общество. Мы ждем его, зовем, верим в него»... «Поможем ему от всего сердца», — заключил свое предисловие автор.

Тот факт, что книга Галактиона была сочувственно оценена всей демократической печатью и большинством литературных изданий, показывает, что мнение Галактиона было созвучно чаяниям большинства писателей. Поддержка завоеваний Октябрьской революции естественно сочеталась в сознании трудящихся с их собственной освободительной борьбой, с социалистическими идеалами, вынашиваемыми на протяжении десятилетий, и именно это грандиозное открытие перспективы будущего программно подчеркивали многие писатели. «Будущее принадлежит социализму, — писал в том же 1919 году поэт Эмиль Исак. Писатели должны положа руку на сердце ответить: с кем мы, умеющие переживать радости и горести других? Для кого мы создаем литературу: для немногих или для всех? Для нескольких барынь и их мужей, или для миллионов, являющихся братьями из братьев во всем мире? Идите, спешите к источнику социализма, потому что за ним будущее!».[11]

В условиях резкого повышения революционной активности масс после первой мировой войны, призыв к углублению социального содержания литературы звучал тем заразительнее и потому, что он отвечал старой и глубокой традиции. Ибо новая румынская литература родилась и развивалась в неразрывной связи с борьбой народа за националь-

---

[8] N. D. Cocea, *Pamflete. Lenin*, Бухарест, 1956, стр. 211—213, из «Chemarea», от 20 апреля 1919 г. См также «Romanoslavica», II, Бухарест, 1958, стр. 177.

[9] См. Т. Выргoлич, *ук. соч.*, стр. 536.

[10] Gala Galaction, *Literatura pentru cei mulţi şi dornici*, «Socialismul», от 4 августа 1919 г.

[11] Emil Isac, *Literaţii şi Socialismul*, «Socialismul», IX, № 112 от 18 июня 1919 г.

ное и социальное освобождение. Ее основоположники, писатели «поколения 1848 г.» — Николае Бэлческу, Василе Александри, Михаил Когэлничану и др. — будучи все и борцами на баррикадах свободы, посвящали ей волнующие страницы в стихах и в прозе. Великий национальный поэт Михаил Эминеску восславил фигуру бунтующего пролетария, клеймя в то же время — и в стихах и в своей публицистике — представителей «высших», паразитарных слоев. Стихотворение Джеордже Кошбука *Хотим земли* распространялось как призыв к борьбе далеко за пределами Румынии. От Филимона и Хашдэу и до Садовяну и Аргези румынская литература была проникнута духом социального критицизма, выявляя в то же время глубокую приверженность к идеалу социальной справедливости и благосостояния. В годы, непосредственно последовавшие за Великой Октябрьской социалистической революцией, в условиях напряженных классовых боев, достигших своего апогея в 1921 г., когда была создана Румынская коммунистическая партия, эта приверженность привела многих писателей к внимательному изучению, а затем и к восприятию классовой борьбы рабочих, с ее социалистической программой революционного преобразования мира. Можно сказать, что идеи социализма все явственнее «проникали» в литературу, что вело к видимым переменам, а соответственно рос и интерес к советской стране, как к первому в истории конкретному воплощению нового идеала.

Литература социалистической агитации — в стихах и в прозе — развивалась особенно бурно в рабочей печати в 1917—1922 гг. и хотя она не создала антологических произведений, ее роль в поддержке боевых построений была весьма ощутима. Вместе с тем, показательно, что наряду с сочинениями румынских авторов публикуются переводы из Горького, в частности, отрывки из романа *Мать* (речь Павла Власова на суде и др.)[12]. С другой стороны, в оригинальных сочинениях появляется тема боевой дружбы между русскими и румынскими трудящимися, часто решаемая путем обращения к образу потемкинца[13]. Известно, что в 1905 г. моряки легендарного восставшего корабля нашли убежище в Румынии. После 1917 г. те из них, которые остались в Румынии, активно включились в революционную борьбу.

Однако отзвуки Октябрьской революции налицо не только в литературе социалистической агитации, но и во многих выдающихся произведениях признанных писателей, которые, однако, с точки зрения доминирующей тональности, не выходят за границы критического реализма. Во время споров об острейших социальных проблемах, возникших после первой мировой войны, почти всегда предлагается и

---

[12] Например, в газете «Piatra Socialistă», № 4, от 29 февраля 1930.

[13] В газете «Socialismul», в номере 14 от 1 декабря 1918 г. за подписью *Вася* был помещен рассказ *Иван*, на эту тему. Подробнее см. «Romanoslavica», II, Бухарест, 1958, стр. 175—176.

революционный выход; причем мнение таковое высказывается хотя и не главным, однако четко обрисованным и всегда вызывающим читательскую симпатию действующим лицом. Эти радикально мыслящие персонажи, как правило, ссылаются и на пример русского пролетариата. В романе *Улица Лэпушняну* Михаила Садовяну такого рода «свидетелем» является русский солдат, сообщающий главному герою Адриану Плопяну, что «...теперь больше нет царя! Ушел царь! В России сейчас революция и свобода». Это заставляет румынского офицера крепко задуматься над событиями из соседней страны: «...теперь в России будет хорошо. Нет больше полиции, нет больше шпионов. Газеты могут говорить правду. Знать не сможет больше угнетать народ. Отныне народ обретает землю и свободу. Вся земля должна быть отдана крестьянам... Фабрики тоже должны принадлежать рабочим!».

В *Наступлении тьмы* Чезара Петреску один из офицеров воспринимает весть о русской революции как сигнал, предвещающий революционный переворот во всем мире: «Революция всюду в воздухе. В России —только сигнал... Во Франции, в Германии, в Австрии пробуждается пролетариат...У меня есть манифест, полученный от раненого германского пленного. Там Либкнехт, Роза Люксембург. Во Франции Ромен Роллан... таких сотни. Они прокладывают пути... Приближается мировая революция. Мы не сможем остаться от нее в стороне».

Ссылки на Великую Октябрьскую революцию имеются и в других романах, как например: *Белый стяг* Джеордже Михаила Замфиреску, *Казан сатаны* Еуджена Тодие, *Красно-желто-синее* Иона Минулеску[14] и т.д.

Все это показывает, что при анализе литературных явлений трудно определить, где кончаются непосредственные отзвуки Октябрьской революции и где начинаются, естественно, более сильные отзвуки близких внутренних событий. Годы после первой мировой войны были для Румынии годами мощных социальных недовольств и взрывов, которые буквально динамитизировали литературу. Это движение, направленное против дельцов, разбогатевших во время войны, против политической демагогии, против торговцев пушечным мясом и всякого рода спекулянтов, продающих с торгов национальные ценности, служило гигантским подземным океаном, из которого питалась вся литература, рождая — на самых различных координатах — и памфлетический пыл Тудора Аргези, и неоромантическую поэзию Ал. Филиппиде, и горький юмор Топырчану, и обращение Садовяну к непреходящим народным ценностям, и полемическую непримиримость Камиля Петреску, и фронду поэтов авангардистов, и интерес к фольклорной поэзии в творчестве Лучиана Благи и множество других различных тенденций, порою

---

[14] См. об этом и статью D.Copilu-Copilin, *Motivul Revoluţiei din Octombrie în literatura română* (Мотив Октябрьской революции в румынской литературе),» Luceafărul», X, №43(287), от 28 октября 1967 г., стр. 7.

противоречивых, но отражающих все ту же социальную неустойчивость, все то же волнующее предчувствие неизбежного и коренного перелома. И вполне естественно, что в этой атмосфере поисков и экспериментов интерес к Октябрьской революции, к развивающейся в Советском Союзе социалистической действительности не спадал, как интерес к поучительному примеру, раскрывающему смысл новой истории. В этих общих условиях надо рассматривать и растущее внимание к советской литературе, как к литературе первого социалистического государства.

Не подлежит сомнению, что вначале внимание это носило особый характер: произведения воспринимались в первую очередь как жизненные документы. Говоря о «новом русском реализме», один из журналов тех лет — «Адевэрул литерар ши артистик» — точно выражал довольно распространенное мнение, усматривая главное его достоинство в «сверхучащенном пульсе эпохи», которая «клокочет ужасающими судьбами, неслыханными человеческими событиями, новыми думами и лозунгами. Сюжетов уже не надо искать, они сами бегут к тебе, опрокидывают тебя на улице. История каждой семьи стала приключенческим романом[15]. Богатство совершенно новых жизненых фактов, как бы дающих доступ к новой революционной действительности, определяет подчеркнутый интерес к советской прозе. Во второй половине 20-х годов совершенно исключительным вниманием пользуются *Цемент* Гладкова, затем *Вор* Леонова, рассказы К. Федина, Б. Пильняка, Ю. Тынянова, Веры Инбер, Бабеля, Ларисы Рейснер, Зощенко, Пантелеймона Романова, *Шоколад* Тарасова-Романова, *Дневник Кости Рядцева* Огнева, *Новая земля* того же Гладкова, *Зависть* Олеши, *Трубка маленького коммунара* Эренбурга и многие другие. К середине следующего десятилетия появляются первые переводы из Шолохова — рассказ *Отец* (*Семейный человек*) и отрывки из *Поднятой целены*. Несколько позднее переводится роман *Двенадцать стульев* Ильфа и Петрова, а в журнале «Репортер» отрывки из романа *Как закалялась сталь*. Н. Островского. Все эти переводы — выбор которых имел безусловно более или менее случайный характер, будучи определяем, с одной стороны, издательскими соображениями, а с другой — тем, какие французские или немецкие переводы советских произведений находились под рукой в нужный момент — вызывают оживленные, часто противоречивые дискуссии, которые, однако,— и это очень показательно — относятся не столько к литературно-эстетической сущности обсуждаемых произведений, сколь ко к тому, в какой степени и как можно по ним судить о вызвавшей их к жизни социалистической действительности. Высокая художественность советской литературы не оспаривалась никемт: «Говоря об СССР, — указывается в одном из номеров журнала «Адэвэрул литерар

---

[15] *Un cuvînt despre literatura rusă* (Слово о русской литературе), «Adevărul literar şi artistic», № 367, от 18 декабря 1927 г. См. также: «Romanoslavica», II, Бухарест, 1958, стр. 185.

щи артистик» за 1931 г., — весь мир, как друзья, так и враги Советов, согласны с одним неоспоримым фактом искусство там процветает».[16] Но кое-кто стремился во что бы то ни стало обнаружить в произведениях советских прозаиков признаки «провалов» большевизма. Показательна с этой точки зрения полемика, возникшая в связи с книгой Олеши *Зависть*. Если некоторые реакционные комментаторы пытались истолковать ее как свидетельство назревающего недовольства советской властью, то критики из левой прессы (например, «Кувынтул либер»), разъясняли содержание романа в том смысле, что он иллюстрирует фиаско интеллигентов, связанных принадлежностью к старому строю, и становящихся «анархическими, бесполезными элементами», в то время как положительным героем утверждается «представитель социалистического мира»[17]. Со временем, в условиях нового подъема революционной борьбы в начале тридцатых годов, эта вторая точка зрения на советскую литературу постепенно становится доминирующей, особенно благодаря вкладу марксистской критики, которая утверждается все более внушительно в литературных изданиях, выходящих под руководством коммунистической партии. В одной из обобщающих статей, опубликованной в 1936 г. в журнале «Эра ноуэ», советская литература характеризуется как литература, полярно противоположная литературе бессильных стенаний. В то время как эта последняя все больше удаляется от жизни, вырождаясь в «бесплодный психологизм», советская литература, напротив, «создает множество характеров, говорящих о ее полном тематическом и образном обновлении», а «ее герои клокочут жизнью и энтузиазмом». «На современных советских романах, — указывается далее, — лежит печать здоровья, силы, энергии, труда, коллективизма; здесь уже не идет речь лишь об обывательской морализирующей позиции, а о возвращении к истокам творчества, бьющего ключом из самой жизни и выливающегося в мощный эпический поток»[18]. Эти слова не случайно так созвучны строкам публициста-коммуниста Штефана Ролла (Георгия Дину), посвященным Владимиру Маяковскому. Указывая, что гений Маяковского расцвел именно с того момента, когда поэт включился в революционную борьбу, румынский критик добавляет: «Его кулак не наносил более ударов по воздуху, а попадал прямо в цель, в лицемерие старой морали, в храм сеющего зло, погибающего мира. Разрушая традиции этого старого мира, Маяковский создавал новое поэтическое оружие, способствующее развитию новой психологии и новой социальной структуры людей своей страны. По мере того как эти традиции становятся выражением этих достижений,

---

[16] «Adevărul literar şi artistic», № 545, от 17 мая 1931 г., стр. 4. Заметка фактически является комментарием к статье некоего Зеновия Львовского, появившейся во французском журнале «La revue des deux mondes».

[17] Подробнее об этой полемике см. «Romanoslavica». II, Бухарест, 1958, стр. 186—187.

[18] *Reîntoarcerea la epic* (Возвращение к эпосу), «Era nouă», февраль 1936 г.

гений и личность Маяковского осваиваются, получают все более широкое признание, пользуются все большим уважением. Для нашей эпохи, перед новым лицом истории, Владимир Маяковский выступает как новый Виктор Гюго, более целеустремленный, более яркий, точнее представляющий себе исторический характер века. В силу чего нынешние поколения России, как и молодежь других стран, узнающая в его стихах свои устремления и чаяния, считают его своим, любят и повторяют наизусть»[19].

Особую главу составляет судьба творчества Есенина в Румынии. Если шедевры Блока *Двенадцать* и *Скифы* были отмечены скорее лишь как замечательные и характерные «проявления» революции, если в связи с Маяковским акцент ставился, как мы это видели, на созвучии его творчества с революционными порывами всего мира, то поэзию Есенина у нас не только шумно приветствовали, но она оказала, как на это указывают авторитетные критики — Дж. Кэлинеску, Шербан Чокулеску — весьма ощутимое влияние на целое поколение поэтов. Из всех советских поэтов Есенина переводили в наибольшем объеме: Л. Блага, З. Станку, Г. Лесня. Показательно, что один из параграфов своей *Истории румынской литературы* Дж. Кэлинеску озаглавил *Есенинцы*[20], а Шербан Чокулеску в основательном исследовании *Сергей Есенин и наша молодая лирика*[21] — заключал, что «влияние Есенина не является литературной модой, вроде многих других зарубежных влияний; это новый фермент, который способствует нашему духовному росту в русле национальной культуры». Объяснение этого факта кроется в центральной теме поэзии Есенина — отрыв от почвы»[22] — т.е. теме, к которой постоянно обращались многие румынские поэты. В то же время не подлежит сомнению, что есенинская лирика привлекала в частности и тем, как она, как-то по особому, порывисто, лирически надрывно, но и подкупающе искренне, выражала дыхание революции. Не случайно, отвергая в статье *Кризис современной поэзии* творчество тех, кто занят только собой и избегает «ударов внешней жизни» поэт Е. Жебеляну, добовлял: «Я думаю о том, каким бесцветным лириком был бы Есенин, если бы над ним не пронесся ураган фантастического социального переворота»[23].

---

[19] Ştefan Rol, *Vladimir Maiakovski*, «Era Nouă», № 3, апрель 1936 г.См также *Tradiţii ale criticii literare marxiste din România — 1930—1940* — Studiu şi antologie de Ileana Vrancea (Традиции марксистской литературной критики в Румынии — 1930—1940. Вступительная статья и выборочные тексты Иляны Вранча), Бухарест, 1962, стр. 128—131.

[20] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (История румынской литературы от истоков до наших дней), Бухарест, 1941, стр. 854—855.

[21] Şerban Cioculescu, *Serghei Esenin şi lirica noastră tînără* (Сергей Есенин и наша молодая лирика), «Revista fundaţiilor», 1937, №9, стр. 156—174.

[22] Мы перевели несколько свободно непереводимое румынское слово *dezrădăcinare*.

[23] «Caiet», Рымникул—Сэрат, №2—3, август 1934 г. См. также статью Джео Шербана — *Горький, Маяковский, Эренбург... и их первые послания к нам*, «Viaţa Românească», 1956, № 10, стр. 169—170.

Все это писалось в эпоху, когда демократическая и социалистическая борьба в Румынии достигла большого подъема. После V-го съезда Коммунистической партии противодействие политическому и экономическому наступлению буржуазии растет год от года, достигнув своей кульминации в героических февральских битвах 1933 г. Создается могучий антифашистский и антивоенный фронт, в который включаются и многие интеллигенты.

Влияние этих событий все более ощущается и в литературе, которая обогащается такими проникнутыми духом социального протеста произведениями, как романы *Восстание* Ребряну, *Прокрустово ложе* Камила Петреску или поэтический сборник *Цветы плесени* Тудора Аргези. Плеяда молодых писателей во главе с Александру Сахия, вовлекается в борьбу рабочего класса. Под идейным руководством Румынской коммунистической партии они пытаются создать литературную трибуну в виде журналов «Блузе албастре», «Вяк ноу», «Эра ноуэ», «Репортер». И хотя эти попытки срываются одна за другой полицейским произволом буржуазно-помещичьего правительства, революционная по содержанию литература продолжает развиваться, находя новые и новые возможности утверждать и выявлять себя через демократические журналы. Естественно, представители этого литературного течения считали себя в боевом содружестве с советскими писателями, как борцы за общее дело. Показательно, что, говоря об утверждаемой журналом «Блузе албастре» литературе, призванной служить трудящимся, Сахия уточнял, что сторонники этой литературы верят в «стиль нового труда, в ленинский стиль труда».

Но горячий интерес к личности и трудам Ленина имеет в Румынии еще более давнюю традицию. Кроме упомянутой статьи Н. Д. Коча, должны быть отмечены многочисленные отклики на книгу Горького, содержащую образ великого кормчего Революции, книгу, с которой румынские читатели познакомились по французскому переводу. На рецензентов произвела особое впечатление беспредельная преданность Ленина тому высокому делу, за которое он боролся; они видели в этом душевном качестве непревзойденный образец гуманизма. «Ленин не только поразительно совершенное воплощение воли, устремленной к цели, которую никто до него практически не дерзал поставить себе, — указывается, например, в статье журнала «Вьяца ромыняскэ», — в моих глазах он один из тех великих, легендарных людей, которые появляются вдруг в русской истории». Перефразируя далее Горького, автор подчеркивает, что героизм Ленина, лишенный какого-либо внешнего блеска, «был подвижничеством революционера, который верит в возможность справедливости на земле; это был героизм человека, который отказался от всех радостей мира ради тяжелой борьбы для счастья людей»[24].

[24] М. Якотэ, рецензия на книгу *Lénine et le paysan russe* (Ленин и русский крестьянин) Париж, 1925, в журнале «Viaţa românească», XVII, № 5—6, май—июнь 1925 г., стр. 356.

Несколько раньше появились и первые переводы произведений Ленина, касающиеся теоретических проблем литературы. В 1921 г. под заглавием *Ленин обращается к молодежи* в газете. «Тинеретул сочиалист» публикуется подробное изложение речи Ленина на 3-ем съезде Комсомола[25]. К этому тексту газета вернется в 1924 г. В статье *Призвание коммунистической молодежи* приводятся большие выдержки именно из того раздела, где Ленин обосновывает марксистскую точку зрения о необходимости критического усвоения литературного наследия[26]. С другими высказываниями Ленина о художественном творчестве румынские читатели познакомились благодаря публикации в журнале «Культура пролетарэ» (1927, №2—3) известных воспоминаний Клары Цеткин. Перевод так и был озаглавлен: *Ленин о культуре и искусстве*[27].

Но самым существенным нужно считать, без сомнения, те ссылки, которые делались в начале 30-х годов в ходе широкой дискуссии, развернувшейся на страницах левой печати в связи с перспективами «пролетарской литературы», т. е. именно в связи с тем, что особенно интересовало писателей, стремящихся проложить новые пути в литературном творчестве. С одной стороны, в серии статей газеты «Факла» (*Ленин и пролетарская литература*[28], *Пролетарская литература*[29] и др.) изложение ленинской мысли о том, что трудящиеся имеют право на литературу высокого художественного уровня, подкреплялось цитатами из сочинений Ленина (*Что делать?* и др.), а с другой, защищая идею искусства, тесно связанного с борьбой масс, поэт М. Р. Параскивеску впервые цитировал известную статью Ленина *Партийная организация и партийная литература*[30].

Движение за развитие воинствующей литературы, утверждающей взгляды рабочего класса, сопрягается, таким образом, с интересом к ленинским идеям и к тому примеру, которым является в этом отношении советская литература. В 1934 г. Ал. Сахия присутствовал на Первом съезде советских писателей, а по возвращении опубликовал развернутый репортаж *СССР — сегодня*, содержащий и пересказ дискуссий, на которых он присутствовал. Сообщения о съезде появились в других органах печати, как и информации касательно участия советских писателей на международных конгрессах интеллигенции в защиту культуры. Приобрело широкий размах в стране антифашистское движение, также способствующее популяризации советской литературы.

В печати появляются фрагменты из произведений Островского, Шолохова, Эренбурга, Кольцова и других писателей. В то же время

---

[25] *Lenin vorbește tineretului*, «Tineretul socialist», № 2, 15 июня 1921 г., стр. 2.
[26] *Menirea tineretului comunist*, «Tineretul socialist», № 19, 24 февраля 1924 г. стр. 2.
[27] *Lenin despre artă şi cultură*, «Cultura proletară», №. 2—3, февраль—март 1927 г.
[28] *Lenin şi literatura proletariană*, «Facla», № 447, от 21 Марта 1932 г.
[29] *Literatura proletară*, «Facla», № 449, от 4 апреля 1932 г.
[30] M. R. Paraschivescu, *Plastica*, «Era nouă», март 1936 г., стр. 141.

Scanned with OKEN Scanner

румынская воинствующая литература — рассказы о борьбе трудящихся Ал. Сахия, Иона Кэлугэру, репортажи Джео Богзы и Дж. Маковеску, революционная поэзия Дум. Корби, Алеку Шахигяна, Вирджила Теодореску, М. Бенюка и других — характеризуется вполне объяснимым созвучием с советской литературой, обусловленным общностью революционных идеалов. Все эти писатели справедливо видели в Великой Октябрьской социалистической революции событие, раскрывшее невиданные перспективы и в области художественного творчества.

Литературные тенденции, которые с трудом пробивали себе дорогу в условиях буржуазно-помещичьего гнета, для которых тогда нужно было искать эллиптические способы утверждения, — а зачастую им приходилось просто вылеживаться под сукном письменных столов — получили самые благоприятные условия для своего полного развития после освобождения страны из-под фашистского гнета 23 августа 1944 года. Это решающее событие совпало и с началом румынско-советского боевого братства, окрепшего в ходе совместных боев за освобождение румынской земли, а затем в боях за окончательную победу над фашизмом. Вместе с тем, как известно, 23 августа 1944 г. явилось в Румынии началом глубокой народной революции. Под руководством коммунистической партии трудящиеся массы победили сопротивление эксплуататорских классов; эта победа ознаменовала начало новой эпохи в истории нашей страны. Тесно сплотившийся вокруг коммунистической партии румынский народ шагает от победы к победе по пути социалистического строительства. Понятно, что в этих условиях получила новое содержание и многовековая дружба с русским народом. Ныне румынский народ и советские народы, народы всех социалистических стран объединены общностью целей и идеалов, тесным сотрудничеством в усилиях, направленных к социальному прогрессу и сохранению мира. Естественно, что эти коренные изменения нашли многостороннее отражение и в литературе. Вступление Румынии в августе 1944 г. в антигитлеровскую коалицию с энтузиазмом приветствовал весь писательский фронт. Тема румыно-советской дружбы становится одной из ведущих тем литературы. Достижения первого социалистического государства подчеркиваются и приветствуются. В 1945 г. в выступлении *Свет идет с востока* Михаил Садовяну говорил: «Новый мир Советского Союза уплатил тяжелыми жертвами и страданиями за одержанную победу. Победоносные войска Востока несут закон справедливости этого нового мира в сердце старого мира. Этот новый мир возвращает Европе факел, полученный от нее в прошлые времена через свою интеллигенцию. Этот восточный мир оплодотворяет своей жертвой и настоящее и будущее. К чему возможно что причастимся и мы. Эту надежду я питаю, раздумывая о моем крестьянском народе, которого я жажду увидеть освобожденным новыми формами жизни»[31]. А через одиннадцать лет, пу-

[31] Mihail Sadoveanu, *Lumina vine de la răsărit* (свет идет с востока), из сборника *Mărturii* (свидетельства), Бухарест, 1950, стр. 339.

тешествуя по СССР, Тудор Аргези отмечал: «Революция отстоялась, кровь утекла; жертвы были забыты; пережитый героизм не бьет в барабаны, победы были одержаны просто, без шума. И кажется, что ни один из борцов, переживших борьбу, не прошел сквозь пламя и пекло не имеющих себе равных сражений. Этот народ, от Аляски до Балтийского моря, — это бездонный океан, спокойный и холодный на поверхности, но в глубине которого кипят новые, бесчисленные силы и возможности...

Народ этот — друг нам»[32].

Таким образом то, о чем раньше лишь по-эзоповски намекалось, теперь могло быть сказано «во весь голос», полной грудью, напряжением всех творческих сил. В богатой литературе свободных лет песни, посвященные Октябрьской революции, занимают почетное место. Они вспыхнули как взрыв и передали в мужественных образах народные чувства.

Можно без преувеличения сказать, что нет ни одного румынского поэта, от наистарейших до самых молодых, который не посвятил бы вдохновенных строк великому событию. Ряд торжественных поэм посвящено В. И. Ленину. Несмотря на свое разнообразие новая поэзия на указанную тему тяготеет как к центру тяжести к образу Октябрьской революции как поворотного момента в истории, как начала великого наступления на освободительном фронте, к которому ныне присоединился и румынский народ, как первого часа новой истории, содержащего в себе, как содержится в жолуде завтрашний дуб, всю сумму последующих завоеваний, которые гордо украсили чело человечества с 1917 года до наших дней; как об этом проникновенно пишет Мирон Раду Параскивеску:

Вчерашнее зерно сегодня стало хлебом,
И в детях всходит новое завтра.
И здесь друзья, все вместе,
Мы празднуем Октябрьский венок,
Чтоб сохранилась в зреющем плоде
Цена всей жизни миром добытой.

Другой поэт — Джео Богза, видит источник всенародной любви к Ленину в том, что

на земле появлялись руководители
народов, черные как ночь, которые
отбрасывали историю на сто лет
назад, но и другие, мысль и сердце которых
блестят как солнце и продвигают ее на тысячу лет вперед.
Вы, братья мои, любите, любите Ленина.

---

[32] Tudor Arghezi, *Leningradul*, из сборника *Lumea veche, lumea nouă* (Старый мир, новый мир), Бухарест, 1958, стр. 315.

Потому что, как говорит в одном из своих стихотворений Михай Бенюк:

Ленин был единственный и будет единственный,
С ним никого не сравнить, некого ему приравнять.

Тема румыно-советской дружбы получила убедительное художественное выражение и в многочисленных произведениях прозы, посвященных второй мировой войне.

С волнующим единодушием румынские писатели осудили антисоветскую войну, в которую румынский народ был вовлечен против своей воли, показывая в то же время, как героическая традиция и военные доблести защитников родины полностью проявили себя с того момента, как они вступили в справедливую войну против захватчиков. Сюжет романа *Митря Кокор* Михаила Садовяну, с этой точки зрения, почти символичен. Открыв правду коммунистов еще в казарме, после возвращения из плена, главный герой считает, что не имеет права разрешать вопросы своей личной жизни до тех пор, пока он не выполнит своего долга на антигитлеровском фронте. Различные стороны того же внутреннего процесса переоценки ценностей мы находим и в повести *Смелость* Марина Преда и в *Военной хронике* Аурела Михале и в новом недавно вышедшем романе Лауренциу Фулга — *Александра и ад*.

Душой и телом преданные всенародному делу социализма, румынские писатели воплотили в своих произведениях чувства глубокого восхищения трудящихся перед свершителями первой в мире социалистической революции и созидателями первого в мире социалистического государства. На этом пути они встретились со всеми теми литераторами мира, для которых идеал человеческой свободы является и высшим эстетическим идеалом. Узы тесной литературной дружбы связывают их с писателями всех социалистических стран.

Всей своей деятельностью Румынская коммунистическая партия поддерживает творческий подъем, столь характерный для духовной жизни нашей страны, исходя при этом из принципа, что «литературе и искусству свойственны стремления к постоянному обновлению и усовершенствованию приемов художественного выражения, многообразие стиля»[33]. Но не подлежит сомнению, что это многообразие предполагает единство, которое не так давно было столь точно выявлено Генеральным секретарем Румынской коммунистической партии товарищем Николае Чаушеску в статье *Руководящая роль партии на этапе завершения социалистического строительства*. Единство передовой литературы обеспечивается социалистическим гуманизмом, этой «воинствующей философией нашей эпохи», которая «зарождает и пестует в человеке веру в свои силы, в возможность обеспечения лучшей судьбы, в его способность к самоусовершенствованию, веру в его высокие ка-

[33] *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român* (IX Сьезд Румынской коммунистической партии), Бухарест, 1965, стр. 95.

чества и доблести, в победу в борьбе за счастье человечества». Создавая произведения, проникнутые этой светлой философией, говорится дальше в указанной статье, художественные таланты, которым всегда был богат наш народ, без сомнения смогут вписать новую блестящую страницу в историю нашей национальной культуры[34]. В этой убежденности мы чувствуем себя тесно связанными с нашими братьями — советскими писателями, с писателями всех социалистических стран, со всеми писателями земли, преданными делу мира и прогресса человечества. А единство, о котором шла речь выше, является и выражением тех великих идеалов, которыми оплодотворила мир Великая Октябрьская социалистическая революция. Поэтому румынская литература прославляет ее и сегодня, как окно в светлое будущее мира, того мира, черты которого через это окно мы уже начинаем улавливать и за полное утверждение которых будем бороться и впредь, не щадя наших творческих сил.

LA GRANDE RÉVOLUTION D'OCTOBRE ET LA LITTÉRATURE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Les échos de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre sur le plan littéraire se sont rapidement reflétés après la première guerre mondiale, dans l'œuvre de beaucoup d'écrivains d'élite, G. Galaction, N. D. Cocea, Emil Isac, Adrian Maniu, etc. En effet, ils se sont ralliés sans hésitation au mouvement révolutionnaire et ont pris la défense du jeune État des ouvriers et des paysans. De même, dans les romans de M. Sadoveanu, C. Petrescu, I. Minulescu, G. M. Zamfirescu, etc., on trouve des allusions directes aux événements d'octobre 1917. L'intérêt pour la jeune littérature soviétique, pour ses données sur le monde nouveau, socialiste, s'allie au mouvement littéraire de notre pays pour la création d'une littérature servant les intérêts fondamentaux du peuple, et à cet égard, les célèbres thèses de Lénine sur la littérature sont souvent invoquées dans le cadre des discussions littéraires. La littérature sociale protestataire gagne en ampleur et les écrivains aux idées avancées viennent se grouper autour des revues littéraires dirigées par des personalités progressistes. L'œuvre des écrivains soviétiques est abordée avec beaucoup d'intérêt et les traductions littéraires abondent. En effet, on traduit Gorki, Gladkov, Cholohov, Léonov. Fédine, Maïakovski et la poésie d'Essénine jouit d'une popularité toute particulière.

---

[34] Nicolae Ceauşescu, *Rolul conducător al partidului în etapa desăvîrşirii construcţiei socialiste* (Руководящая роль партии на этапе завершения социалистического строительства), Бухарест, 1967, стр.58—59.

Après la libération de la Roumanie en août 1944 et le commencement de la construction socialiste, l'adhésion des écrivains aux idées et aux aspirations de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre se manifeste ouvertement. C'est ainsi que la fraternité d'armes roumano-soviétique illustrée en premier lieu par le le roman *Mitrea Cocor* de M. Sadoveanu, sera reprise et traitée dans toute une série d'œuvres en prose. En poésie la Révolution d'Octobre est glorifiée en tant que porte d'accès à un monde supérieur, et tant qu'aurore d'un siècle nouveau. Des œuvres remarquables sont consacrées à Lénine.

Dans ses récents documents, le Parti Communiste Roumain a souligné l'importance du développement multilatéral de la littérature, développement qui se traduit par une grande variété de styles, genres et modalités, et par le bannissement de toute rigidité, de tout dogmatisme. Cette littérature, en pleine effervescence créatrice, se développe sous le signe de l'humanisme socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

AL. DIMA, Cuvînt înainte 5

Prima consfătuire națională de literatură compartă 9

AL. DIMA, Controverse și perspective în literatura comparată . . . 11

M. NOVICOV, Comparația în cercetarea literară 19

PAUL CORNEA, Conceptul de „concordanță" în literatura comparată și categoriei sale 3

SORIN ALEXANDRESCU, Structuralismul și literatura comparată . . 43

I. ZAMFIRESCU, Comparatismul în România (Schiță istorică și sistematică) . 51

OVIDIU DRIMBA, Un capitol din trecutul comparatisticii românești: D. Popovici 59

MATEI CĂLINESCU, Premisele teoretice ale „noii critici" franceze raportate la reacția antipozitivistă în critica mondială a secolului XX . 65

VERA CĂLIN, Aspecte ale relației timp-spațiu în actualul roman occidental . 75

CLIO MĂNESCU, Mitul antic elen în drama existențialistă 83

DAN GRIGORESCU, Walt Whitman și literatura europeană 93

ELENA LOGHINOVSCHI, Poemul *Demonul* de Lermontov și filozofia lui Schelling 103

I. C. CHIȚIMIA, Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare 113

ROMUL MUNTEANU, Interferența dintre iluminism și principiile democrat-revoluționare la scriitorii pașoptiști 121

LIVIU RUSU, Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european 127

N.I. POPA, Aspecte particulare ale simbolismului românesc 139

STAN VELEA, „Poporanismul" în literaturile rusă, română și polonă . 153

MARGARETA DOLINESCU-GEORGESCU, Pătrunderi parnasiene în România 161

TATIANA NICOLESCU, Aspecte ale răspîndirii literaturii sovietice în România între cele două războaie mondiale 173

EUGEN TODORAN, Lucian Blaga și mitul modern al poeziei 187

VICTOR IANCU, Lucian Blaga și expresionismul german 199

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Sadoveanu și Maupassant 209

CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Receptarea critică a lui Marcel Proust în România (1920—1940) 215

Al V-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată (Belgrad, august-septembrie 1967)

AL. DIMA, De l'humanisme de la Renaissance dans les pays roumains . 229

Scanned with OKEN Scanner

VERA CĂLIN, Aspects de la superposition des courants littéraires dans la poésie roumaine de la première moitié du XIX e siècle . . 241
MATEI CĂLINESCU, L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports poésie roumaine de la première moitié du XIXe siècle . . . 249
RADU NICULESCU, Interférences de la littérature narrative et épique slovaque et roumaine — Juraj Jánošík et Pintea Viteazul . . 263
Sesiunea jubiliară a Institutului de literatură universală „Maxim Gorki" din septembrie 1967, dedicată Marii Revoluții Socialiste din Octombrie
МИХАЙ НОВИКОВ, Великая Октябрьская социалистическая революция и румынская литература 277

Redactor: VIOLETA MIHĂILĂ
Tehnoredactor: VICTORIA TRICULESCU

Dat la cules 26.06.1968. Bun de tipar 11.11.1968. Apărut 1968. Tiraj 6530 ex. broșate. Hîrtie scris I A de 63 g/m² 700×100/16. Coli editoriale 22,37. Coli de tipar 18,50. A 9735/68. CZ. pentru bibliotecile mari și mici 8.091 (082).

Întreprinderea Poligrafică „TIPARUL", Str. Fabrica de Chibrituri 9—11 București — Republica Socialistă România
Comanda nr. 467

Scanned with OKEN Scanner